"O Sistema não é um livro de filosofia (...) e sim uma obra prática, fundamentada na experiência, com um comprometimento dentro de um programa de trabalho"

MARIE-CHYRISTINE AUTANT-MATHIEU

"Boa parte de sua grandeza tem a ver com algo que é comum aos clássicos da literatura, seu anseio de totalização: Stanislavski não quis deixar simplesmente um registro de suas descobertas ou um manual de instruções à posteridade"

SÉRGIO DE CARVALHO

"Prefiro recusar a simples oposição entre os dois [Stanislavski e Meierhold] e me apoiar na imagem (...): 'somos todos galhos de uma mesma árvore'"

MARIA THAIS

"O que vemos nas reflexões de Stanislavski é que as emoções podem brotar a partir das ações (...) porque temos como executar as ações e os sentimentos, não"

MARCO ANTONIO RODRIGUES

"É injusto denominar apenas como 'reforma' algo que foi, na prática teatral, uma verdadeira revolução"

DIEGO MOSCHKOVICH

"Considero um grande legado dos russos eles se dizerem diretores e pedagogos, que é uma herança stanislavskiana"

EDUARDO TOLENTINO

ISBN 978-85-8108-635-4

NEY PIACENTINI & PAULO FÁVARI (ORG.) STANISLAVSKI revivido

891.724016
S786p

NEY PIACENTINI & PAULO FÁVARI (ORG.)

STANISLAVSKI revivido

giostri

Entre os dias 10 e 12 de dezembro de 2013, a SP Escola de Teatro recebeu o *Seminário 150 anos de Stanislavski,* promovido pelo Centro Brasil ITI – Instituto Internacional de Teatro (ligado à Unesco) e com o apoio do Sated/SP, que reuniu pensadores, atores e diretores de teatro, pedagogos, estudantes e interessados no legado do mestre russo.

A cada noite, uma dupla de convidados expôs suas ideias, seguidas de debates com intensa participação da plateia.

Este livro reúne o conteúdo das palestras a um compilado dos diálogos com o público, buscando preservar a atmosfera daquelas três noites.

O apêndice conta com exercícios stanislavskianos extraídos do livro *La ligne des actions physiques*, de Marie-Christine Autant-Mathieu, com tradução inédita para o português de Ana Paula Zanandréa.

STANISLAVSKI revivido

DEDALUS - Acervo - ECA

2 0 1 0 0 0 8 1 9 1 6

Fornecedor: D. NEY PIACENTINI

Data: 18/06/2015

Verba: Preço:

Indic.: 891.724015
S786p

giostri
a editora do autor brasileiro

Para receber nossas novidades envie e-mail para:
contato@giostrieditora.com.br

NEY PIACENTINI é ator e pesquisador de teatro. Integrante da Companhia do Latão desde sua fundação em 1997; é autor do livro *Eugênio Kusnet: do ator ao professor*, lançado em 2014. Piacentini ganhou o Prêmio Cooperativa Paulista de Teatro/2013 pela sua contribuição ao teatro paulista.

PAULO FÁVARI é jornalista formado pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Escreve critica teatral, é fotógrafo e pesquisa dramaturgia.

Título Original

Stanislavski revivido

Piacentini, Ney
Stanislavski revivido / Ney Piacentini & Paulo Fávari . -- 1. ed. -- São Paulo : Giostri, 2014.
Bibliografia.
ISBN 978-85-8108-635-4
1. Stanislavski, Constantin, 1863-1938 - Crítica e interpretação 2. Teatro - História e crítica 3. Teatro de Arte de Moscou I. Fávari, Paulo. II. Título.
14-12171 CDD-809.2

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Editor Responsável Alex Giostri
Editor Assistente Fábio Costa
Assistente editorial Bruna Miwa
Capa Eric Vecchione e Raphael Ayala
Diagramação Angela Leão
Revisão final de texto Giostri Editora Ltda.

Piacentini, Ney e Fávari, Paulo
Stanislavski revivido

1ª Ed. São Paulo: GIOSTRI, 2014

1. Teatro : História e crítica 809.2

1º título: Stanislavski revivido

1ª Edição
Giostri Editora LTDA.

Giostri Editora
Rua Dona Avelina, 145
Vila Mariana - SP

São Paulo • SP • CEP: 04111-010
Tel.: (011) 2537-2764
contato@giostrieditora.com.br
www.giostrieditora.com.br

giostrieditora.blogspot.com.br

facebook.com/giostrieditora

Sumário

INTRODUÇÃO DE IVAM CABRAL.....9

PREFÁCIO DE NEY PIACENTINI.....11

PRIMEIRA NOITE

O que podemos, ainda hoje, aprender do teatro e do sistema de Stanislavski de MARIE-CHRISTINE AUTANT-MATHIEU.....19

Um trabalho com Stanislavski de SÉRGIO DE CARVALHO.....28

Perguntas da Plateia – 10 de dezembro de 2013.....35

SEGUNDA NOITE

Stanislavski e Meierhold: simetrias assimétricas – da pedagogia à cena, da cena à pedagogia de MARIA THAIS.....45

Não fosse a incongruências nas idades e uma ou outra questão referente às diferenças nas línguas, qualquer um poderia jurar que Stanislavski era brechtiano de MARCO ANTONIO RODRIGUES.....57

Perguntas da Plateia – 11 de dezembro de 2013.....65

TERCEIRA NOITE

Reforma ou revolução: algumas reflexões sobre a atualidade do Sistema de Stanislavski de DIEGO MOSCHKOVICH.....75

Das primeiras leituras de Stanislavski à prática teatral de EDUARDO TOLENTINO.....81

Perguntas da Plateia – 12 de dezembro de 2013.....88

APÊNDICE

Exercícios do livro *La ligne des actions physiques* de MARIE-CHRISTINE AUTANT-MATHIEU.....98

INTRODUÇÃO

IVAM CABRAL

Quem é Stanislavski? Mesmo aqueles que não pertencem ao universo mais circunscrito dos palcos provavelmente já devem ter ouvido falar desse nome ao menos uma vez na vida. A influência do ator, diretor e pedagogo sobre as artes cênicas nos últimos cem anos é inegável. O conhecimento mais profundo de suas pesquisas, no entanto, ainda concentra-se entre acadêmicos e uma parcela restrita da classe teatral.

Com o intuito de deslindar melhor essa figura mítica, a SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco promoveu o Seminário 150 anos de Stanislavski, em dezembro de 2013, agora materializado nesta obra organizada por Ney Piacentini e Paulo Favari, a partir de transcrições das palestras e debates realizados em um *estúdio* lotado, ao longo de três dias.

Há um paralelo interessante entre a locação e o objeto do congresso. Similar ao sistema de Stanislavski, que possui um caráter experimental, em que nada era visto como definitivamente pronto e concluído (como aponta o organizador do livro em seu prefácio), a SP Escola de Teatro tem como preceito pedagógico a realização de experimentos cênicos próximos ao *work in progress* entre os seus aprendizes, ao invés de encenações conclusivas.

A obra conta com textos/falas de encenadores e estudiosos proeminentes no assunto, como Marie-Christine Autant-Mathieu, Sérgio de Carvalho, Maria Thais, Marco Antonio Rodrigues, Diego Moschkovich e Eduardo Tolentino, cujas reflexões introduzem frescor à bibliografia stanislavskiana.

A edição deste volume ganha força ao preservar tanto o espírito discursivo do simpósio, ao estruturar o texto mantendo a fluência da oralidade dos palestrantes, quanto a natureza dialética do encontro, exposta por diferentes pontos de vista e pelos questionamentos da plateia.

O didatismo perpassa toda a publicação. No segundo capítulo, por exemplo, Sérgio de Carvalho aponta uma contextualização histórica

vital para o entendimento dos princípios estéticos desenvolvidos por Stanislavski. O diretor da Companhia do Latão e professor da Universidade de São Paulo observa que a vanguarda russa, diferentemente da europeia, oscila entre a ruptura com o passado e a conservação da tradição, acentuando seu caráter de transformação contínua.

A observação feita por Marco Antonio Rodrigues, por sua vez, sintetiza um dos principais legados deixados pelo artista: "Lançando as bases da encenação contemporânea, institucionalizando a figura do encenador como organizador e construtor da ação na cena, o que Stanislavski fundamenta é uma gramática teatral para os criadores teatrais, notadamente atores e encenadores, muito mais do que uma estética filiada devotadamente a esta ou àquela Escola".

Destarte, desejamos que as ideias apresentadas neste *Stanislavski revidido* transformem-se em mais uma ferramenta valiosa para a fortuna crítica, e que sirvam de deleite, inspiração e aprendizado àqueles que almejam compreender melhor a herança cultural deixada pelo mestre russo.

Ivam Cabral é Ator e Dramaturgo,
Diretor da SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco

Prefácio

NEY PIACENTINI[1]

Com a sala lotada de gente interessada nas palestras do Seminário 150 anos de Stanislavski, realizado em dezembro de 2013, na SP Escola de Teatro, ficou patente a atualidade do mestre russo. Em que pese as demais correntes sobre a arte de atuar, surgidas no século XX, Constantin Stanislavski permanece como uma matriz. Pode-se discordar dele, transformar o seu legado, apropriar-se de seus ensinamentos por outras vias, mas não há como ignorá-lo. Pensar a atuação em teatro sem o seu Sistema seria desprezar as universalmente reconhecidas hipóteses formuladas pelo fundador do Teatro de Arte de Moscou.

Foram três dias de intensos debates e interesse, com a presença de profissionais e estudantes de Artes Cênicas, pesquisadores, professores, tradutores e editores, que ouviram atentamente os palestrantes e a eles destinaram questões, das mais simples às complexas e todas recebidas e comentadas com a devida atenção. Num ambiente de mútuo aprendizado, houve ampla disposição para discutir tanto a herança de Stanislavski quanto suas últimas pesquisas, como as Ações Físicas e a Análise Ativa, assuntos que traspassaram as noites de conversas.

Mas, se fôssemos eleger os pontos mais tocados pelos expositores convidados, talvez o primeiro deles tenha sido o caráter processual das investigações do incomparável mestre eslavo. Um dos pioneiros a pensar a noção de conjuntos no teatro com o estabelecimento de estúdios para a prática de pesquisas laboratoriais, foi acentuado o viés experimental do Sistema de Stanislavski, em que nada era visto como definitivamente pronto e concluído. Disto retiramos que a teatralidade, além de um resultado, pode antes ser uma fonte contínua de assimilações, cujas elaborações não descartam a disposição para desacertos. Da ideia de comunidades entregues à espaços

1 Ney Piacentini é ator da Companhia do Latão desde a sua fundação em 1997, é doutorando e tem mestrado (2012) em Pedagogia Teatral pela Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). Em 2014 lançou o livro *Eugênio Kusnet: do ator ao professor.* (Nota dos organizadores)

em que a assiduidade é uma premissa para a invenção, entre erros e achados, brotam noções e procedimentos que norteariam levas de fazedores de teatro mundo afora e lá se vão um século e algumas décadas.

Um segundo ponto a ser relevado do nosso Seminário é o aspecto relacional da obra de Stanislavski, quer junto aos seus próximos ou mesmo na influência que sofreram outros teatrólogos distantes. Stanislavski/Dântchenco, Stanislavski/Meierhold, Stanislavski/Brecht, Stanislavski/Grotowski[2] – binômios citados pelos palestrantes que confirmam sua permeabilidade para influenciar e ser influenciado. Deste modo, ouvimos de Marie-Christine Autant-Mathieu a necessidade de descanonizá-lo, de vê-lo com dialético segundo Sérgio de Carvalho, aquele que aceita ser contrariado e aprende com seu discordante como observou Maria Thais, um progressista para Marco Antonio Rodrigues, revolucionário para Diego Moschkovich e revisor de si mesmo, como deu a entender Eduardo Tolentino, notando ainda que, por vezes, registramos entrelaçamentos nestes pontos de vista.

Na abertura do Seminário, a francesa Marie-Christine Autant-Mathieu contextualizou como Stanislavski reagiu aos fatos sociais e políticos de uma Rússia em transformações e a intervenção do Estado Soviético sobre suas escolhas. A autora de *La ligne des actions physiques*[3] nos esclareceu ainda, entre outras revelações, como se deu a passagem do "trabalho de mesa", na compreensão de uma dramaturgia, para as improvisações vivificadoras do material escrito pelos autores teatrais, o que veio a ser uma mudança substancial no modo como Stanislavski passou a operar com suas equipes de criação.

E não se furtou em localizar operações específicas do objeto das jornadas eslavas, como questões caras à atuação e as exterioridades do ofício do ator. Enquanto uma calcava-se na busca da psicologia, a outra se ateve aos movimentos físicos dos atores diante das criações de personagens, espelhando seu duplo reflexo, de onde derivaram o que Autant-Mathieu denomina de *linha das ações físicas*.

2 Ainda que Konstantin Sergeyevich Alekseyev Yakovlev (nome de registro de Stanislavski) seja considerado um cometa, lembremos que nesta constelação figuram nomes cujas parcerias nem sempre foram consonantes, o que, por contraste, reforça sua luminar permanência.

3 Livro da autora cujos exercícios, contidos na última sessão da publicação em francês, foram especialmente traduzidos por Ana Paula Zanandréa e constam no final desta edição.

Acoplemos à esfera técnica, a dimensão ética por ela rememorada e que também foi assunto para Sérgio de Carvalho, colega de mesa de Marie-Christine: o ator, diretor e prospector de condutas, protagonista do Seminário, aprofundou o imperioso compromisso para que os artistas de teatro se disponham a sempre estudarem, independentes de serem experientes ou iniciantes, de valorizarem um radical envolvimento com as obras e as personagens ensaiadas e apresentadas ao público, abrindo mão do imediatismo do sucesso e da vaidade, que assolam o meio artístico. Se há, de fato, a pretensão de buscarmos verdades na vida e no teatro, não é pelo venalidade que nos comunicaremos com as pessoas, mas através de um honesto e visceral engajamento com o universos das peças teatrais que escolhemos para nos comunicarmos com o mundo.

O fundador da Companhia do Latão, Sérgio de Carvalho, ressaltou a via dialética nas proposições stanislavskianas, aplicadas em sua Companhia, no sentido de uma pesquisa atoral que coloca em contradição as dimensões internas e externas nas reações dos personagens. O ser humano, por vezes, tenta esconder sua emoção diante de algo que o provoque, enquanto que o intérprete teatral faz questão de exprimir lágrimas dos olhos, que nem sempre correspondem aos sentimentos de um caractere fictício, segundo Carvalho.

Maria Thais, diretora e pedagoga teatral, detalhou os vínculos entre Stanislavski e Meierhold, com suas convergências e embates, contudo, escavando o compromisso dos dois teatrólogos com a transmissão de suas pesquisas aos seus pares. A criadora de Cia Balagan é uma militante da ideia da conjunção entre a prática e o ensino teatral, contrária ao chavão do *métier* de que "quem sabe faz e quem não sabe dá aula".

Na ótica da Profª Drª da USP, mestre e discípulo, quando divergentes, potencializaram suas propostas para que o teatro ganhasse vitalidade junto ao público e, pelas suas fontes, é possível ler que, em linhas gerais, Stanislavski (professoral?) investiu mais no trabalho do ator, enquanto que Meierhold (aluno rebelde?) propôs uma arquitetura cênica. Todavia, o exame de Maria Thais nos injeta ânimo para que nos deixemos contaminar pelo rigor com que esta dupla praticou, cada qual de um modo, o teatro do tempo em que viveram.

Marco Antonio Rodrigues, encenador e professor de Artes Cênicas, levantou a poeira sobre Stanislavski e exemplificou aspectos hoje vigentes de suas contribuições, como o deslocamento do texto teatral do centro da encenação, a proliferação de suas pesquisas em estúdios, onde germinaram novas ideias para o estabelecimento de uma sintaxe para o ator, que se mantém presente nas linhas derivativas da raiz plantada pela Escola Russa de formação de atores. O diretor do Grupo Folias D'Arte abordou as interfaces entre Stanislavski e Brecht, relação que também foi assunto dos palestrantes que o antecederam, frisando que o primeiro já tinha em seu horizonte contextualizações acerca das obras que colocava no palco, o que contribuiu sobremaneira para elevar autores como Anton Tchekhov e Máximo Gorki ao seu estatuto histórico. Assim como Brecht aprendeu com Stanislavski, Marco Antonio deixou claro estar mais voltado aos propósitos pulsantes das lições de Stanislavski, do que às visões que o consideram retrógrado.

O mais jovem entre os debatedores do Seminário, Diego Moschkovich, enfatizou o caráter renovador de Stanislavski e defendeu sua visão acentuando a autenticidade das buscas do sócio de Niemirovitch-Dântchenco[4]. Ao proporcionar condições para que os atores compreendessem seu trabalho, inseridos em um espaço no qual a noção de comunidade esteve acima das veleidades individuais, o investigador russo incessantemente experimenta menos para criar novos recursos do que superar os clichês dos profissionais da interpretação. Quanto mais elementares, mais próximos das pulsões (físicas e psíquicas) da vida real e do que é verossímil em cena. O arrazoado cronológico de Moschkovich reafirma as inconstâncias nas interrogações stanislavskianas, a ponto dele propor a uma integrante de sua trupe, Maria Knebel, que, junto a ele, "ensine aprendendo", fazendo dela sua assistente e futura difusora de última fase de Stanislavski.

Para contribuir com dois pontos debatidos durante o Seminário – a Análise Ativa e as Ações Físicas –, farei uso do Capítulo V de *A criação de um papel*, livro de Stanislavski que, em uma versão brasileira, compõe a trilogia sobre o trabalho do ator[5].

4 Dântchenco e Stanislavski foram parceiros, não sem fortes discordâncias, durante mais de três décadas.

Logo no início do capítulo, Tórstov, o personagem que representa um diretor/professor de atuação, propõe aos seus pupilos que representem sem conhecer o texto e tampouco com maiores preparações, o que causa espanto nos alunos. E, em meio ao impasse gerado, o condutor do laboratório lança um indicativo de como operar nestes moldes:

"A coisa mais difícil de fazer, talvez, é executar os objetivos mais simples, como o faria um ser humano de verdade"[6].

Como, neste caso, o material que serve de base para o exercício é a primeira cena de *Otelo*, de Shakespeare, Tórtsov pede para que *Rodrigo* e *Iago* venham avisar o senador *Brabâncio* sobre o rapto de sua filha, *Desdemôna*. Os atores vêm dos bastidores até o começo do palco, no que são interrompidos pelo diretor que faz a eles a distinção entre aquilo que atores imaginam ser caminhar sobre um tablado e pessoas reais que estariam andando sobre certas condições.

Assim, deles são requeridos alguns dados sobre os personagens para que eles deem sentido ao seu traçado no palco, como: de onde vêm e para onde exatamente vão; qual a localização e se há ou não luz na janela que ambos querem despertar. Em seguida eles têm que se deter nos *objetivos físicos simples* (grifo de Stanislavski), executando o que fariam para acordar o senador, que precisa ser avisado do sequestro de sua filha. Gritando seria o suficiente? Quais as consequências de um vozerio na madrugada diante do palácio? Que perigos isto poderia trazer junto à guarda? Haveria outra estratégia para chamar a atenção da autoridade em repouso?

Se tais problemas são enfrentados na improvisação, os atores já não estariam perdidos, andando sem saber direito o que fazer, porém se confrontando com dúvidas concretas que os levariam a agir física e

5 No Brasil, existem quatro livros de Stanislavski: *Minha vida na arte* – traduzido do russo para o português por Paulo Bezerra em 1989 – e a tríade *A preparação do ator* (1964), *A construção da personagem* (1970) e *A criação de um papel* (1972) – traduzidos do inglês para o português por Pontes Paula Lima (por não serem versões do russo, são consideradas incompletas em razão do fato da tradutora americana, Elisabeth Hapgood, ter suprimido partes dos originais de Stanislavski).

6 Stanislavski, Constantin: *A criação de um papel*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972. Pág. 146.
Obs: A citação vai ao encontro das apropriações que Sérgio de Carvalho faz de Stanislavski, segundo sua palestra publicada neste livro.

psiquicamente, reagindo e pensando em cena e, de um modo ou outro, exteriorizando em gestos suas inquietações.

Para este e outros episódios, não é necessário que os atores conheçam previamente o texto da peça em seus meandros. Basta que ajam segundo a lógica e a coerência, derivadas do encandeamento dos fatos e, por conseguinte, reajam às incertezas intrínsecas à suposta situação.

Ao enumerar as atitudes aos seus atores, realizamos que Stanislavski está tão somente fazendo com que eles se disponham a resolver um problema prático: seria atirando pedrinhas em uma vidraça que a dupla em ação acordariam os moradores do castelo? Eles deveriam ou não aguardar, mesmo que brevemente, verificando assim se algo lhes diz que fomos notados? Provocar barulhos mais altos? Mas quais? Com o próprio corpo (batendo palmas ou com os pés no piso do calçamento)? Procurando e escolhendo objetos que estejam ao alcance, cujos sons mais estridentes se ouviriam mais claramente?

Seguindo esta metodologia, eles não estariam colocando em andamento ações corporais com um determinado fim, no qual duas pessoas precisam acordar uma terceira para lhe dar uma notícia urgente? E, se é preciso levar em conta a relação entre *Rodrigo* e *Iago* (sendo que o primeiro reluta diante do segundo mais decidido), seria possível detectar de que se trata de gestos físicos como consequência de motivações psíquicas e lógicas, o que pode ser traduzido como ações físicas ou psicofísicas?

Por outro lado, o pai de *Desdêmona* recebe a notícia de que sua filha foi sequestrada. A tendência de um ator desavisado é contracenar, desde o início, sabendo que sua filha foi raptada por *Otelo*. No entanto, se compararmos a um fato real, iríamos, quem sabe, perceber que nossa primeira reação seja a de não acreditar em uma notícia tão ruim em um momento improvável (na madrugada).

Recorramos ao fracionamento da sequência dos acontecimentos, como Tórtsov induz seus aprendizes: pode ser uma algazarra de bêbados, mas aos poucos o senador reconhece a dupla de denunciantes, porém leva uns segundos para entender o que eles estão querendo dizer e, ao se dar conta do que está se passando, pode ser que se perguntasse se o mouro ousaria furtar-lhe a filha. É recomendado ao ator encarregado de viver *Brabâncio* que enfrente, com relativa calma, cada fatia do problema da cena, antes de reagir precipitadamente.

E quando Stanislavski surpreende seu grupo, provocando seus integrantes para que se detenham em uma série de pequenas ações desta parte

do roteiro da obra de Shakespeare, sem recorrer previamente ao texto escrito, já não estaria em jogo uma espécie de estudo da dramaturgia, via improvisações, dispensando que seus pares sentem-se em volta de uma mesa de trabalho para entenderem o significado das sentenças do autor?

Conferindo a cena descrita por Shakespeare, detectaremos novas questões e, ao lermos todo o quinto capítulo que nos guia, enxergaremos o seu caráter especulativo. Todavia, sem nomeá-las como tais, podemos constatar que ambas, a Análise Ativa (meio de se estudar uma história, sem tê-la lido e sem conhecê-la em detalhes), feita através de Ações Físicas (fricção entre pensamento e movimentação corporal dos personagens), poderiam estar em operação, segundo a narrativa contida neste não menos importante livro do gerador do Sistema.

Por conseguinte, técnicas, denominações, termos e conceitos, por mais caros que possam ter sidos a Stanislavski e seus seguidores, ganham uma razão maior quando utilizados para dar sentido à palavra russa *perejivanie*, utilizada pelo Sistema e presente em ao menos duas das palestras aqui vertidas, que pode ser traduzida por revivência ou revivescência[7]. Afinal, foi este o objetivo do Seminário que deu origem aos conteúdos subsequentes: injetar vida no teatro.

7 Enquanto Diego Moschkovich traduz *perejivanie* como revivência, a professora Elena Vássina o faz como revivescência.

1 Marie-Christine Autant-Mathieu, a tradutora Aline Meyer e Sérgio de Carvalho

PRIMEIRA NOITE

O que podemos, ainda hoje, aprender do teatro e do sistema de Stanislavski

MARIE-CHRISTINE AUTANT-MATHIEU[8]

Em 1933, para seus setenta anos, Stanislavski é recoberto de flores e presentes. Uma atriz, que veio felicitá-lo, pede que diga algumas palavras de lembrança. Ele rasga o papel de embrulho de um buquê de flores para escrever as seguintes palavras-testamento:

Vivi muito. Vi muito. Fui rico. Depois, pobre. Viajei. Tive uma linda família, filhos. A vida os dispersou pelo mundo. Procurei a glória. Encontrei-a. Conheci as honrarias, fui jovem. Envelheci. É preciso morrer logo.

Agora me perguntem, em que consiste a felicidade na Terra?

No conhecimento. Na sua busca, pela arte, pelo trabalho.

Ao conhecer a arte em si, conhecemos a natureza, a vida do mundo, o sentido da vida, conhecemos a alma, o talento!

Não há maior felicidade.

E o sucesso? Perecível.

É um tédio receber esses parabéns, responder a esses cumprimentos, escrever cartas de agradecimento, ditar entrevistas.

Não, melhor ficar em casa e seguir de dentro a criação de um novo personagem.

20 de janeiro, 1933. 70 anos de vida.

A morte lhe dará mais cinco antes de levá-lo.

***

8 É diretora de pesquisa do Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) e leciona na Paris III - Sorbonne. Historiadora de teatro, especialista da cena russa, trabalha especialmente na gênese e distribuição de Sistema Stanislavski na Rússia e nos Estados Unidos. É autora, entre outros livros, de *La ligne des actions physiques*, sobre ensaios e exercícios de Stanislavski. (N.O.)

O que podemos, ainda hoje, aprender do teatro e do sistema de Stanislavski

Em 1953, Bertolt Brecht, até então um ferrenho adversário do trabalho de Stanislavski, reconsidera suas posições e extrai em 9 pontos "o que podemos aprender, entre outras coisas, do teatro de Stanislavski". Essa reviravolta traduz a pertinência das pesquisas do mestre russo, uma pertinência que a mitificação e deformação da sua herança, na URSS como no resto do mundo, mascararam e mascaram ainda hoje.

Ator de sucessos que termina porém seu percurso na gaiola dourada e estreitamente vigiada de um estúdio pedagógico; militante do realismo mas virtuose da fantasia, sempre na busca de verdades eternas, porém refreado nos últimos vinte anos do seu percurso pela censura das suas palavras e dos seus escritos: é difícil cercar Stanislavski, e hoje deve-se reler sua obra à luz dos novos materiais de arquivos.

Desse modo "desempoeirado", "descanonizado", "recontextualizado", o artista aparece-nos mais próximo, e suas pesquisas, mais concretas, ricas em ensinamentos.

1. No início, um encenador ditador, depois um guia dos seus atores.

A posteridade manteve o Stanislavski diretor de ator, o inventor do Sistema, e deixou de lado a inventividade do encenador.

No entanto, em 1902, quando o Teatro de Arte de Moscou se instala na Rua Camerguerski, ele dispõe de instalações técnicas extremamente eficientes, o que permitia a composição de espetáculos cenicamente inovadores. Stanislavski adora os truques. Em 1900, para *A filha da neve*, de Ostrovski, ele instala em cena um córrego de três metros de largura, provoca uma avalanche... Em *O pássaro azul*, de Maeterlinck (1908), materializa o mundo das Plantas, dos Animais, dos Mortos, os reinos da Noite e do Tempo, a alma da Água, do Pão e do Fogo. O pintor Victor Simov, companheiro dos primeiros tempos, contribui com os seus cenários a criar o clima propício, particularmente nas peças de Tchekhov.

Durante os primeiros oito anos de existência do Teatro, Stanislavski vai impor aos atores a sua concepção espacial e emocional das peças – meticulosamente registrada nos "Cadernos de encenação".

Uma parte da crítica o considera então um encenador que esmaga o ator, privando-o de sua individualidade e reduzindo-o à função de marionete ou de aluno amador. Mas esse carimbo de ditador, que lhe aplicam no início do Teatro de Arte, vai desaparecer assim que Vsevolod Meierhold, após a Revolução de Outubro, impõe o encenador "autor do espetáculo", que utiliza todos os componentes da representação, texto e ator incluídos, como mais um material a ser acoplado e estruturado.

Bem ao contrário, a partir do momento em que começa a elaborar seu Sistema de formação do ator (desde 1906), Stanislavski não precisa mais dirigi-los, e sim *guiá-los*, *ajudá-los*. O Sistema os torna autônomos, criadores. É isso que mostrará ao encenador alemão Herbert Graf:

[...] *pra nós, o encenador é um parteiro que auxilia o ator dando à luz uma nova criação. Enquanto que para meus colegas Meierhold e Taïrov, o encenador encabeça todo o organismo teatral, age enquanto senhor absoluto, e o ator é somente um material entre as mãos do encenador.*

No início do seu percurso, para a preparação das encenações de Tchekhov, de *La locandiera*, de Goldoni, do *Doente imaginário*, de Molière, de *Um mês no campo*, de Turgueniev, Stanislavski trabalhava na mesa com seus atores. Juntos, analisavam e decupavam o texto em sequências significantes para a ação cênica, constituíam biografias para os personagens. Aprofundavam o sentido da obra, impregnavam-se dela antes de ir testar o fruto de suas reflexões no palco.

Mas, aos poucos, Stanislavski introduz as *improvisações antes* da análise do texto, e torna esse trabalho sistemático nos anos 1930, quando trabalha em cima da *"linha das ações físicas"*.

Depois de apresentar os maiores autores modernos do seu tempo (Ibsen, Hamsun, Hauptmann, Tchekhov, Gorki, Maeterlinck), depois de ficar tentado pela criação coletiva nos anos 1910 (pede a Gorki que lhe escreva enredos à maneira da *commedia dell'arte*), ele se foca, *em período soviético*, nos clássicos, notadamente os russos – Gogol, Ostrovski, Tolstoi, Griboiedov.

Ele confia as peças didáticas soviéticas a seus jovens assistentes. Autor do célebre adágio "quando você interpreta um vilão, procure seu lado bom", Stanislavski mostra-se incapaz de dirigir aquelas obras tendenciosas. Sua aversão pelas obras militantes já é antiga. Já em 1901,

quando Gorki propôs *Os pequenos burgueses* ao Teatro de Arte, mostrou-se desconfiado com o engajamento revolucionário do escritor, afirmando que o militantismo ideológico era incompatível com a arte.

Poderemos notar que no meio dos anos 1920, para quebrar os hábitos dos seus atores, atolados num jogo revivido, estático e psicologizante, Stanislavski recorre a peças leves, comédias (*As bodas de Fígaro*), até mesmo a *vaudevilles* e melodramas (*As duas órfãs*), a fim de exercitá-los a um jogo ritmado, rápido, físico.

As pressões ideológicas se acumulam e levam Stanislavski a renunciar ao trabalho de encenação. Em 1935, ele se recolhe no trabalho pedagógico.

2. Formar o ator de outro modo

Foi sobretudo com seu Sistema, que encerrava trabalho interior ("a vida do espírito do personagem") e exterior ("a linha das ações físicas") para alcançar o estado criador, que Stanislavski entrou para a posteridade. Em sua busca pela verdade (o seu "Não acredito!" ficou famoso) ele prega a identificação do ator ao personagem num jogo "revivido", e não "representado" à maneira dos franceses que, segundo o *Paradoxo sobre o ator,* de Diderot, devem interpretar com a mente e não com a alma.

Stanislavski também inscreve-se contra o *métier*, ou seja, contra o recurso ao clichê e aos efeitos teatrais.

A gramática do jogo, cujas regras e processos procura estabelecer desde 1906, deve permitir ao ator exercitar-se, progredir por meio de um treino diário, assim como o dançarino ou o pianista. Descontração, concentração, ativação da memória afetiva, imaginação, colocada a serviço graças ao "como se", controle da energia interior, desenvolvimento das ações físicas: o trabalho do ator é desconstruído, aprofundado a partir de exercícios que, ao longo dos anos, vão se tornar "estudos", improvisações preliminares à aprendizagem do texto.

Em um projeto de livro em oito volumes, dos quais só termina o primeiro tomo no fim dos anos 1930, Stanislavski esforça-se, através da articulação das diferentes fases do trabalho do ator, em propor um processo lógico de criação do personagem.

O artista russo propõe um *vocabulário* que, por mais empírico que seja, permite estabelecer um diálogo racionalizado durante os ensaios e

também no quadro de formação para o jogo. Pois Stanislavski associa muito rapidamente preparação de um espetáculo e formação do ator (o Teatro de Arte é fundado em 1898, uma escola é criada em 1901 e um primeiro estúdio, em 1905).

Enquanto primeiro *encenador-pedagogo*, Stanislavski multiplica os estúdios dramáticos e líricos onde os atores têm tempo para treinar ao largo das pressões da produção comercial a que são sujeitas companhias teatrais.

O estúdio, a meio caminho entre escola e laboratório, é um local onde os alunos procuram reconstituir o processo natural da vida, nas condições artificiais do teatro.

O processo de Stanislavski é fundamentalmente orgânico e não visa outra coisa senão permitir ao ator, sob a luz dos refletores e diante de uma multidão de observadores, sentir-se à vontade, descontraído, justo, verdadeiro como o é na vida.

Em razão de uma reescrita mentirosa de sua gestação e de sua evolução, o Sistema de Stanislavski vai se tornar uma fonte de mal entendidos e de mitos.

3. Silêncios e falsificações

Com a instauração do poder bolchevique, o Teatro de Arte, companhia privada fundada no antigo regime, deveria desaparecer. A esquerda revolucionária chama para que seja liquidado.

Maiakovski, no prólogo do *Mistério-bufo* (primeira peça soviética), zomba da passividade do seu público.

Meierhold fustiga a "histeria das tensões espirituais", o "psicologismo murcho" do método do Teatro de Arte, que, pelo caráter pequeno burguês, contamina os círculos de operários, de camponeses e de soldados.

Mas o afastamento das vanguardas por Stalin, no início dos anos 1930 faz com que de repente um teatro, até então considerado emblema da arte burguesa, seja elevado às alturas. Desde aquele momentos, os historiadores soviéticos "esquecem" os difíceis anos de adaptação do Teatro ao novo poder. Cada vez mais idolatrado e, depois de sua morte, consagrado papa do realismo soviético no teatro, Stanislavski passa a ser instrumentalizado pelas autoridades stalinistas que impõem seu Sistema, feito um catecismo, por todo território da URSS

e nos países que se tornaram seus satélites após a guerra. Seu "gênio" oficialmente proclamado não só faz sombra ao outro fundador do Teatro, Niemirovitch-Dântchenco, como também, acima de tudo, obriga a uma retificação dos fatos históricos.

As dificuldades ideológicas sofridas por Stanislavski depois de Outubro vão vazar pouco antes da Perestroika.

Pode-se adivinhá-las trabalhando com os arquivos, vendo as cartas manuscritas que tiveram suas passagens problemáticas minuciosamente expurgadas pela censura.

Os ensaios intermináveis do Molière, de M. Bulgakov (duraram quatro anos!) são frequentemente evocados para descrever as tribulações do escritor, vítima dos caprichos de Stanislavski que, durante os ensaios, testava suas últimas descobertas sobre as ações físicas. Tanto a peça como o espetáculo foram depois ferozmente atacados pela crítica que conseguiu assim o afastamento definitivo de Bulgakov.

Mas será preciso esperar os anos 1990 para que o contexto do trabalho preparatório seja devolvido ao público e que uma informação da maior importância seja publicada: no final de 1935, Stanislavski é afastado dos ensaios e torna-se "desempregado em seu próprio teatro", devido à denúncia de um de seus assistentes.

A aposentadoria do velho mestre em seu último estúdio lírico-dramático (1935-1938) não é portanto o simples desejo de um artista impaciente de testar uma outra abordagem do jogo: tornou-se uma necessidade.

O selo do silêncio e da desinformação é parcialmente levantado quando, no Degelo, são publicadas as obras de Stanislavski em oito volumes (1955-1961). Mas será preciso esperar a Perestroika para que, numa edição em nove volumes (1988-1999), as passagens censuradas sejam restabelecidas.

Hoje em dia, o leitor descobre a chegada dos "diretores vermelhos" no Teatro no fim dos anos 1920, a amarra direta com o Comitê Executivo do Comitê Central da URSS em dezembro 1931; essa mudança de tutela acarreta ao mesmo tempo proteção e estreito controle da Companhia.

O Teatro de Arte, até então considerado a casa de Tchekhov – uma gaivota enfeita a cortina de cena –, é rebatizado com o nome de Gorki em setembro 1932, e tange definitivamente pra a Era Soviética. Assim

como as usinas, é submetido a um plano de produção, é apadrinhado por sindicatos operários e deve respeitar uma cota de peças russas contemporâneas. Em contrapartida, é recoberto de honrarias (os dois diretores são promovidos a artistas populares da URSS), de privilégios (altos salários, vistos e divisas outorgados para passar o verão no estrangeiro) e, acima de tudo, se beneficia de proteção política.

As cinco cartas de Stanislavski a Stalin, publicadas integralmente apenas em 1999, traduzem a relação direta que se estabelece, desde o meio dos anos 1920, entre o poder e o teatro. Depende de Stalin a reprise de *Tio Vania*, em 1926, e, em 1927, a autorização de *Os dias dos Turbine*, de Bulgakov, mas exclusivamente para o Teatro de Arte. Nos anos 1930, Stalin valida todas as estreias: considera um dever assistir às representações no intuito de controlar ele mesmo a representatividade do repertório. Quando, acompanhado dos membros do Politburo, assiste *Almas mortas*, a partir de Gogol (1932), *Egor Bulitchov*, de Gorki (1935), *Anna Karenina*, a partir de Tolstoi (1937), não se trata aí de visita social, e sim de verdadeiras ações de política cultural.

4. Uma história furada

Outras zonas de sombra foram cuidadosamente mantidas até a queda da URSS, como por exemplo a emigração de vários atores, tanto da casa matriz como dos estúdios, essencialmente em seguida a turnês internacionais, entre 1919 e 1924. A instalação de discípulos de Stanislavski, sobretudo nos Estados Unidos, explica o apreço que ainda hoje se tem pelo seu Sistema, reinterpretado por Richard Boleslavski no American Laboratory, depois transmitido a Lee Strasberg particularmente, que, a partir dele, fará o "*Method*" do Actor's Studio. Obrigado a fugir da URSS, Mikhail Tchekhov, sobrinho do escritor e um dos mais talentosos alunos de Stanislavski, passa algum tempo em vários países da Europa, abre um estúdio em Ridgefield, no Connecticut e termina seu percurso em Hollywood onde publica seu próprio método de jogo.

Os praticantes ignoraram por muito tempo a importância maior da ioga e da filosofia oriental no ensinamento de Stanislavski. Ao longo de todo seu percurso, ele vai se apoiar na circulação do prana, trabalhar com a irradiação de energia e questionar-se sobre a parte de inconsciente no

trabalho criador. Privilegia a espiritualidade e utiliza metáforas pouquíssimo materialistas. Os redatores que enquadram a escrita do Sistema incentivam Stanislavski a eliminar do seu vocabulário certos termos inconvenientes (intuição, se mágico, alma, espírito) e impõem ao velho mestre o contato com Ivan Pavlov, o pai da teoria do reflexo condicional. Desta forma, cria-se um mito nos anos 1940 e 1950 a respeito do abandono de Stanislavski do trabalho interior, que parte do consciente para chegar ao inconsciente, no proveito de um dito "método" das Ações Físicas, baseado no princípio de ação/reação. O contato com Pavlov não passou de uma só troca epistolar. Uma leitura atenta dos estenogramas dos últimos anos mostra que, pelo contrário, Stanislavski nunca deixou de trabalhar em paralelo as duas linhas, a do espírito e a do corpo do personagem.

A publicação dos seus livros em inglês, nos Estados Unidos, antes da edição na URSS (My life in art, An actor prepares) com Stanislavski ainda vivo, é outra informação que permaneceu um tabu até a Perestroika. Numerosos artistas pagaram com a vida a audácia de terem publicado no estrangeiro. No caso de Stanislavski, essa edição no paralelo, que dava prioridade aos "capitalistas", aconteceu às escondidas, com o aval das autoridades.

No dia 22 de abril de 1930, Stanislavski, em convalescença em Nice, outorga os direitos exclusivos de edição de seus livros para sua tradutora americana. Poderia, portanto, ter aberto o flanco a violentas condenações, ser tratado de inimigo do povo pago pelos americanos, recebendo *royalties* em dólares. No entanto, na época os críticos atacam sobretudo os aspectos místicos, idealistas do Sistema, sem nada saber dos projetos de publicação do outro lado do Atlântico.

A decisão de Stanislavski trará pesadas consequências para os ocidentais, visto que, durante setenta anos, as traduções de seus livros serão feitas do inglês, da versão encurtada imposta pelos americanos por razões comerciais. Assim, duas interpretações dos ensinamentos do artista russo passam a circular, na Europa central e oriental para os russófonos, e nos outros lugares para todos os outros.

Conclusão

Ao insistir sobre o lado prático de seu ensino, Stanislavski almejava que seus escritos servissem de livro de cabeceira "para todas as nações, pois todo mundo tem a mesma natureza[...]". Mas evitava dar-lhes um valor absoluto. O Sistema não é um livro de filosofia, avisava, e sim uma obra prática, fundamentada na experiência, e de comprometimento dentro de um programa de trabalho: "Quando a filosofia começa, o 'sistema' para."

Deve-se constatar que seu desejo foi traído em seu próprio país, onde foi canonizado. Em outras partes do mundo, ocorreram outros tipos de deformações. Mas essa transmissão deformada, aclimatizada era necessária para que seu legado se perpetuasse. Era mais a dogmatização do que a transformação, quando transposto em terras estrangeiras, o que indignava Stanislavski. Os termos endereçados ao ator Joshua Logan que, em 1931, tinha ido a Moscou para vê-lo, são testemunho disso:

Nosso método nos convém porque somos russos. Aprendemos na raça, tateando, renovando as noções gastas e tentando nos aproximar o mais possível da verdade. Vocês devem fazer o mesmo. Mas do jeito de vocês, não imitando-nos. [...] *Você está aqui para estudar, não para copiar. Os artistas devem aprender a pensar e sentir por eles mesmos e encontrar novas formas.* [...] *vocês são americanos, têm outro sistema econômico, trabalham em outra época* [...]

O legado de Stanislavski tem dimensão variável, e isto é o que faz sua riqueza, sua vitalidade, sua universalidade.

A celebração do aniversário de 150 anos de nascimento de Stanislavski, ator, encenador-pedagogo, promotor de um "teatro de arte" e autor de um dos primeiros sistemas de jogo muitíssimo implantado nas cenas ocidentais, poderia ser a ocasião de "repensar" seu legado. Repensá-lo à luz de uma releitura da história soviética e, para os não russófonos, de uma tradução do conjunto de seus escritos, a partir do russo. Poderíamos assim, na sequência de Brecht, perceber que ainda há muito que podemos aprender do seu Sistema e da sua concepção do teatro.

Um trabalho com Stanislavski[9]

SÉRGIO DE CARVALHO[10]

A obra de Stanislavski atingiu no teatro, para o bem e para o mal, o estatuto de um clássico. Sobre ela paira a impressão de um conhecimento a priori. Citada pelos que não a leram, julgada e condenada sem ser ter sido posta em prática, elogiada por razões erradas, é uma obra incontornável para quem se aproxima do teatro com interesse na experiência do século XX. Boa parte de sua grandeza tem a ver com algo que é comum aos clássicos da literatura, seu anseio de totalização: Stanislavksi não quis deixar simplesmente um registro de suas descobertas ou um manual de instruções à posteridade. Ele imaginou um sistema móvel sobre o trabalho do ator que, a certa altura, desiste de ser sistema – em nome da própria verdade pedagógica.

Como se sabe, ele dividiu o plano de escrita de sua obra em quatro dimensões, e imaginou que cada uma delas seria tratada em pelo menos um tomo desses livros dialogados: o trabalho que o ator pode realizar sobre si mesmo é examinado em aspectos internos e externos, e o trabalho do ator em relação às personagens seria descrito segundo a mesma divisão, entre uma dimensão mais interior da tarefa e outra mais exterior. Apesar da separação didática, que não chegou a ser cumprida, cada fragmento de sua escrita deveria conter uma pedagogia, uma exposição técnica – de fins estéticos e psíquicos – uma ética. O que projeta, por sua vez, dimensões religiosas, científicas e políticas. Ele produziu, assim, não uma teoria didática, mas uma espécie de romance de formação no estilo iluminista do século XVIII, em que seu ponto de vista oscila entre professor e alunos. Para aumentar a dificuldade clássica, é uma obra entre a ficção e o documento que exige, a cada passagem, uma experimentação prática – ou mais do que isso – uma vivência, para ser compreendida.

9 Texto da palestra "Realismo crítico e teatro dialético: a experiência da Companhia do Latão com Stanislasvki".

10 Dramaturgo e encenador, foi fundador e dirige a Companhia do Latão. É pesquisador de teoria do teatro e professor de Dramaturgia e Crítica da Escola de Comunicação e Artes (ECA) na Universidade de São Paulo (USP). Tem mestrado em Artes Cênicas e doutorado em Literatura Brasileira. Autor e organizador dos livros *Companhia do Latão -7 peças*, *Introdução ao teatro dialético* e *Atuação crítica*. É editor da revista *Vintém* e do jornal *O Traulito*. (N.O.)

A dificuldade imposta pelo trabalho com Stanislavski tem a ver, portanto, com essa complexidade tão fora de moda do seu projeto totalizante. Um jovem leitor, que como eu anos atrás, se aproximasse de seu pensamento através dos livros mais conhecidos – *A preparação do ator* e *A construção da personagem*, traduzidos no Brasil, a partir da versão editada de Elisabeth Hapgood – provavelmente teria pouco interesse pelas suas questões. Stanislavski já não era estudado na universidade brasileira naquele momento – fim dos anos 1980 e início dos anos 1990 – e posso dizer que a situação não melhorou. Fui ler seus livros fora da graduação, apenas por obrigação teórica do mestrado. Sem condições de pôr em prática os exercícios, sem paciência para o andamento metódico do pedagogo, eu esbarrava na linguagem idealista e no tom didático de ares religiosos. Meu verdadeiro interesse pelo modelo Stanislavski só foi despertado quando, pouco antes de fundar a Companhia do Latão, notei que de fato não sabia o principal do ofício do diretor: me relacionar com atores. E por coincidência, tive acesso a algumas obras que tratavam dos anos finais de seu trabalho, aquilo que é considerado uma virada técnica, conhecida como o *Método das Ações Físicas*.

Ações Físicas

Como muita gente sabe, no fim dos anos 1920, Stanislavski estabelece uma nova linha de trabalho. Se não chega a ser de fato um novo método, é ao menos uma inversão da abordagem convencional e um distanciamento de qualquer culto à interiorização individualista sugerido por certas transmissões de seu legado. No trabalho com Ações Físicas, o ensaio não percorre as etapas convencionais da leitura de mesa à marcação, mas se funda na prática livre das improvisações, no chamado *Estúdio*. Mesmo quando há uma peça, ela deve ser analisada ativamente, isto é, improvisada pela equipe com base nos acontecimentos e pensamentos centrais da fábula transmitidos pelo diretor. A pesquisa física das relações gestuais da história antecede qualquer análise das palavras da peça. É preciso constituir o espírito físico antes da letra, fortalecer de modo prático a vivência imaginária antes de dar sequência a formalizações estéticas. Começa-se pelo começo, aquilo que está antes do texto, o mundo por trás das relações verbais.

Do ponto de vista da psicologia da atuação, Stanislavski verificava – essa questão era fundamental para seu trabalho nos Estúdios nos anos 1930 – que as emoções verdadeiras são irreprodutíveis. Um ator estará sempre mentindo quando quiser representar um estado emocional, mas não vai mentir quando tentar representar uma ação capaz de despertar uma emoção.

É preciso dizer, entretanto, que meu primeiro contato com um dos mais importantes livros sobre Ações Físicas (refiro-em ao clássico *Stanislavski em ensaios* de Toporkov) se deu através de um conhecido que tinha trabalhado com Grotowski na Califórnia[11]. Essa era a bibliografia fundamental para quem estudasse com o diretor polonês nos anos 1970 e 80.

Devo, portanto a Grotowski, a minha fotocópia do livro de Toporkov. Essa cadeia de transmissão do interesse pelas Ações Físicas não era, contudo, inocente. Naquele momento era muito influente no Brasil a presença do trabalho de um dos principais pós-grotowskianos do passado (Eugênio Barba), e já se notava a presença teórica de alguns novos discípulos da atualidade (como Thomas Richards).

Surgia, assim, uma justaposição, e mesmo confusão, de informações entre as leituras atuais possíveis e a fonte. Difundia-se a idéia de que nos seus anos finais Stanislavski tinha criado um conceito técnico de alcance universal, que podia servir a qualquer interesse artístico, por se centrar na qualidade da presença do ator (e não na sua força simbólica). As Ações Físicas se tornavam assim um termo abstrato, associado à movimentação corporal, e logo serviria também ao projeto de uma corporalidade performática anti-logocêntrica, um dos supostos índices de contemporaneidade em teatro.

Do dia para a noite, muita gente se tornou interessada em Ações Físicas, mas o que predominava não era sequer a leitura pulsional de Grotowski, que nos últimos anos combinava exercícios físicos a cantos vibratórios na procura de estados alterados de consciência do ator, numa recusa iniciática ao próprio caráter estético do teatro. O que predominava, ao contrário, era uma leitura técnica e estetizante. Eugênio Barba, por exemplo, esse estruturalista tardio, define Ação Física como "a menor ação perceptível que se reconhece pela mudança de tonicidade do corpo". Como muita gente até

11 O ator e diretor Jean-Pierre Kaletrianos.

hoje, ele estava apenas interessado nas alterações das tensões do corpo pelo chamado comprometimento da coluna vertebral – com vistas a criar novas percepções abstratas no espectador.

Quando tomei contato com as Ações Físicas descritas por Stanislavski e seus alunos, percebi o evidente: toda técnica serve a uma visão poética, está associada a uma visão de mundo. É preciso compreender esse vínculo se quisermos modificá-lo. E não é preciso muitas páginas para se observar que Stanislavski pensa as ações físicas no quadro do grande realismo teatral – aquele que sabe que a busca de uma atitude *realista* está longe de ser a simples reprodução da aparência do real empírico, sendo antes a busca de uma verdade simbólica, fundada na disposição à alteridade, extraída da luta entre o mesmo e o outro da representação.

Stanislavksi, inclusive, tinha especial interesse pelas ações físicas mais cotidianas. São elas as mais difíceis de serem desempenhadas. É fácil para qualquer ator representar a grande cena das paixões em luta, ou recitar o monólogo confessional com um desenho vocal lancinante. O difícil é apontar a porta para o colega e pedir a alguém que simplesmente deixe a sala de modo convincente. Com os anos de trabalho da Companhia do Latão, pude perceber que o conceito de Ação Física – ao menos em Stanislavski – é relacional. Não importa o ato individual, mas a relação concreta estabelecida entre esse ato e seu outro. Dessa perspectiva, relações físicas são sempre psicofísicas, pois no teatro nunca se pode "interpretar a própria presença".

Se compreendermos bem a força dessa abordagem, todo o chamado Sistema se reorganiza. Continuam válidos os pontos fundamentais voltados ao esforço de viver a ficção e comunicá-la ao público (as duas tarefas ancestrais do intérprete: constituir o mundo e transmiti-lo). Mas o centro do método, o *se mágico*, se torna dinâmico: não é mais uma idéia, mas uma prática coletiva. Tudo aquilo que é necessário para a conquista do chamado "círculo de solidão pública" – concentração, calma, domínio técnico do próprio instrumento, vivência imaginária concretizadora – passa a ser aprendizado comum, balizado pelo interesse na ficção.

Na história da Companhia do Latão, Stanislavki sempre foi a principal referência para meu trabalho como diretor. Num grupo que pratica um

teatro fundado na força da imaginação, nunca percebi como contradição aplicar seus procedimentos à encenação de obras anti-idealistas como a de Brecht, porque de pronto percebi que a dimensão clássica de Stanslavski é muito semelhante à de Brecht no que diz respeito ao interesse pela vida. Não por acaso, um e outro gostam de ficção, e são dialéticos à sua maneira.

Por trás das fixações idealistas de alguns termos stanislavskianos, o leitor atento encontra em sua obras uma compreensão sofisticada do método das contradições. No grande realismo, um ator não atravessa uma porta em abstrato, não senta numa cadeira em geral. A ação deve se cumprir obrigatoriamente em relação a alguma coisa. É preciso historicizar, mover-se pelas forças em luta, que são internas e externas – como dizia Mao Tsé Tung. Não interessa representar a tristeza do choro, mas o esforço para escondê-lo. Se há alguma chance da emoção real (que se vincula ao choro) aparecer, ela provém de uma tarefa tão concreta como, por exemplo, negar esse estado emotivo. A personagem chora porque se esforça para não chorar. Não interessa representar o bêbado de voz pastosa, o tipo volúvel, mas sim os esforços de um homem em parecer sóbrio. O movimento simbólico é portanto, sempre negativo: nunca é um estado, mas uma tarefa concreta, um processo. Só age quem realiza o negativo da ação.

Foi essa atenção dialética que interessou a Brecht nos últimos anos: um ator não deve encarnar estados em cena e exibi-los ao público, mesmo que com alternância: Hamlet é o melancólico, que se torna irônico ou raivoso. O ator deve sim atuar pelas contradições das tarefas que são individuais e históricas. A diferença entre ambos está apenas na qualidade do superobjetivo (ou supertarefa): dramaturgo que era, Brecht não se interessava por contradições subjetivas que não fossem também contradições sociais e de classe. A confiança nas contradições é um dos pontos mais difíceis do trabalho stanislavskiano, pois exige sempre uma aposta no diálogo concreto com o real (mesmo no real estilizado, no real das alegorias).

Aprendizagem ética

Para encerrar, quero dizer ainda que foram necessários alguns anos de trabalho com teatro profissional para que eu viesse a entender uma

última dimensão da obra, e que hoje me parece ser a mais fundamental para seu projeto clássico. A realidade profunda da obra de Stanislavski não está na dimensão estética, mas na exigência ética.

Todo aquele que quiser se desenvolver como artista nessa perspectiva – a da totalização interessada na beleza e verdade da vida – vai esbarrar, uma hora ou outra, no limite de sua própria atitude ética (e portanto política). O ator pode aprender a superar o medo da boca de cena, relaxar, se concentrar na ficção, ganhar plasticidade no corpo e ações verbais – mas tudo isso está limitado pela verdade de sua disposição a agir em relação concreta com a melhora da vida coletiva.

Não são poucos os discursos do velho Professor sobre a necessidade de responsabilidade individual pelo trabalho, sobre atrasos, sobre as roupas que um artista lança ao chão quando quer correr ao camarim para se livrar da maquiagem e receber os amigos, sobre o coquetismo dos que flertam com o público, sobre a preocupação em agradar a opinião alheia, sobre a vaidade, mesquinharia e inveja nos ensaios, sobre a expectativa fútil de protagonismo, sobre o desrespeito com faxineiros e a subserviência a quem julga ser importante, sobretudo aquilo que mina o bom ambiente teatral. Parecem banais, mas são percepções decisivas: como esperar criação livre onde a disputa mercantil e a miséria da consciência se impõe até nas relações mais íntimas?

Se nem a Revolução Russa chegou perto de abalar essa disposição geral à estupidez e à venalidade, essa dinâmica voltada para a troca, o que dizer de tempos em que a mercantilização não soa mais como problema, mas parece antes ser a solução ardentemente desejada?

Na história da Companhia do Latão aprendi que um grupo segue vivo quando aprende com suas contradições, sem idealismos ou soluções fáceis. Mas também aprendi que jamais será stanislavskiano o ator mau caráter. Porque ele jamais terá interesse real pela vida dos outros. Jamais tocará o coração da relação ética – a preocupação com o sofrimento alheio. E mesmo aqueles artistas de pensamento bom, com senso ético e "sexto sentido para a história", terão que se haver com essa nossa época medíocre. Sem tempo para lamentações, resta a alegria do aprendizado. É por isso que seguimos

em movimento: como na arte da improvisação em que a confiança nas pequenas ações conduz a novas ações conjuntas.

Termino com uma citação bonita e anacrônica. Stanislavski disse que se os teatros fossem verdadeiramente lugares de arte, sobre suas fachadas deveriam ser escritas as seguintes palavras em grandes placas: "Mais simples, mais claro, mais animado, mais alegre."

Perguntas da Plateia – 10 de dezembro de 2013

MARIE-CHRISTINE AUTANT-MATHIEU E SÉRGIO DE CARVALHO

Plateia – No livro da Marie-Christine, em que ela pegou as anotações de Stanislavski, há um trecho que diz que o músico segue exercícios, com escalas e senso rítmico. Mas o que o ator pode fazer fora dos espetáculos e dos ensaios?

Marie-Christine – Em meu livro, tento mostrar que a noção de ações físicas não é de fins dos anos 1930, mas um trabalho que Stanislavski desenvolve desde o começo. Importante é dizer que Stanislavski não mudou as regras do jogo, ele inverteu a aproximação e passou a colocar as ações físicas na frente, antes do espírito.

No começo do seu percurso ele trabalhava muito com *ioga* – os exercícios de descontração eram feitos através dela. A partir do momento em que tudo relacionado à espiritualidade ficou proibido, ele procurou outros recursos, como o papa científico da época, Ivan Pavlov. Nessa época ele desenvolveu muito mais as Ações Físicas.

Plateia – Stanislavski fala muito de ação externa sobre a ação física. Eu gostaria de saber se estas podem ser movimentos mais imperceptíveis.

Marie-Christine – Minha resposta é de historiadora, não de praticante. É uma noção absolutamente contraditória. Às vezes o próprio Stanislavski escrevia: "ação física... talvez ação psicológica". Você tem razão, as ações físicas podem ser movimentos imperceptíveis, pode ser até um impulso. Mas se, segundo o Sistema, não se podem fixar as emoções, esse trabalho seria facilitado por se pensar em um trilho, que seriam as ações físicas. Ou seja, um caminho com ações físicas para se alcançar o estado criador.

Sérgio de Carvalho – De um ponto de vista prático, e muito simples, o trabalho com "ações físicas", ou relações físicas, como prefiro dizer, parte

sempre de improvisações geradas pelas circunstâncias concretas da história. Em Stanislavski isso pode ser extraído de um texto prévio. Mas os estímulos para a improvisação podem nascer de um relato atento à dimensão concreta e relacional dos acontecimentos de cena. Qual a tendência rotineira quando lemos um texto? É pensarmos em traduzi-lo em estados emocionais das personagens, é pensarmos numa energia, que de imediato gera um desenho de ritmos vocais. Stanislavski queria direcionar a atenção da equipe para as relações físicas que antecedem a emissão das palavras. Você trabalha primeiro a partir da tarefa física.

A tragédia da atuação, me parece, é que ela gera uma energia do ator que facilmente pode consumir o sentido da própria representação. A energia necessária para atuar é a mesma que destrói a atuação. O ator lança mão de uma força interna no intuito de perder o medo da boca de cena, mas isso facilmente começa a guia-lo, e ele se converte naquilo que eu chamo de "ator energúmeno", aquele que é tomado pela própria energia, possuído pelo estado, organizado para um efeito. Dentro de uma ação há muitas ações. Stanislavski chega a dar um exemplo, algo malicioso, se pensarmos que está tratando de atuação: ele diz que quando um cachorro entra numa sala, ele faz coisas que a maioria dos atores não leva em conta: ele precisa em primeiro lugar entender onde o dono está, localizá-lo, conquistar o espaço físico para se aproximar e chegar até o dono, e então se adaptar a ele, chamar sua atenção. Quantas pequenas ações são feitas antes do cão receber um carinho na cabeça? São muitas adaptações em relação aos outros, ao espaço, ao seu objetivo que depende de outro. A maioria dos atores entra na sala sem perceber sequer a dificuldade que é entrar num novo espaço. Toporkov[12] menciona esse exemplo como uma necessidade de se concretizar os passos de uma ação, de modo a se superar o nível mais abstrato, e mais imediato, da atuação. Eu entendo que compreender e experimentar com isso é o que se chama de linha de ações físicas.

12 V. O. Toporkov foi ator, que trabalhou junto a Stanislavski, e escreveu Ensaiando com Stanislavski, que tem traduções em inglês *(Rehearsing whit Stanislavski)* e em espanhol de Cuba *(El Teatro de Stanislavski)*.

Plateia – É possível ampliar as relações entre Stanislavski e Meierhold?

Marie-Christine – Vocês sabem que Meierhold foi um aluno de Stanislavski. Ele se afastou do seu mestre a partir do momento em que passou a trabalhar com um repertório mais simbolista. Nesta fase, também, Stanislavski queria ficar fora da política, sendo que Meierhold foi um dos primeiros a responder ao chamado do Partido Bolchevique.

Meierhold foi também um dos maiores experimentadores da vanguarda soviética e houve um momento crítico, entre 1921 e 1922, que Meierhold tratou Stanislavski como um teatro burguês. A vanguarda Maiakovski-Meierhold queria impor os autores de vanguarda. Isto durou pouquíssimo tempo porque Meierhold percebeu que não existiam tantos bons autores soviéticos, fora Maiakovski. Assim Meierhold voltou atrás e começou a trabalhar ele também textos clássicos, como *O inspetor geral*, que foi absolutamente extraordinário, porque ele abordou Gogol de uma maneira revolucionária[13].

Plateia – E sobre as terminologias de utilização das técnicas do trabalho de ator?

Marie-Christine – As palavras que Stanislavski criou são: *perejivanie*, o revivido; a palavra objetivo, que antes não era utilizada no teatro; superobjetivo; ação transversal; e uma série de palavras para dizer subconsciente (sobreconsciente, inconsciente). É um estado criador que vai além do ator, quando o ator se funde com a personagem e se ultrapassa como artista.

É por isso que é muito importante nas traduções dos livros de Stanislavski ter um glossário, uma explicação dos termos que ele utiliza. Não aleatória, mas uma explicação dentro do contexto em que elas foram criadas porque as palavras mudam ao longo dos anos. No início Stanislavski trabalhava na mesa e decupava o texto. A palavra russa para decupagem não quer dizer a mesma coisa nos anos de 1910 e nos anos de 1930. É necessário colocar no contexto para entender o significado. Traduzir é realmente difícil porque há esse vocabulário que ele inventou e é necessário encontrar os termos corretos.

13 A palestra de Maria Thais aborta o tema Stanislavski-Meierhold (N.O.)

Plateia – Eu queria saber sobre a relação entre a atuação orgânica e o *se mágico*, a utilização da imaginação.

Sérgio de Carvalho – Para mim a questão da imaginação é central, é a mais importante para o modo como Stanislavski concebe o teatro. Talvez a questão se constitua assim: como você materializa algo que é invisível? As tarefas mais evidentes de um ator estão ligadas à dimensão comunicacional do trabalho: a enunciação clara, a boa postura, a capacidade de ser visto e ouvido, etc. Sentimos essas tarefas como palpáveis, só que as tarefas mais interessantes do teatro – aquelas ligadas ao mundo de Hamlet e não do ator – parecem distantes, impalpáveis, dependem de uma relação que transcende o ator como indivíduo. Creio que o Método das Ações Físicas surge para tentar criar um acesso ao mundo imaginário por vias mais concretas, pela experimentação física, por uma experiência coletiva e comum que fortaleça a dimensão imaginária individual. A maioria das pessoas tem pouca capacidade de manter continuidade imaginária, desconcentra-se do jogo mimético, não consegue ter calma para extrair consequências da sua relação – imaginária e real – com o outro. E ninguém faz isso sozinho. Eu sinto que esse trabalho sobre a imaginação, que deve se voltar para tarefas relativas aos outros personagens (o foco deve estar nos acontecimentos e seus pressupostos, pois de pouco adianta o sujeito ficar imaginando sozinho o que a personagem fez se isso não interessa ao objetivo da cena) é das coisas mais importantes.

Plateia – Podem ser feitas considerações acerca de cenografia em Stanislavski?

Marie-Christine – Houve várias etapas. Eu mostrei os trabalhos do Simov, que foi companheiro de estrada de Stanislavski e fazia cenários bem realistas, mas ele tentou os abstratos. Quando na União Soviética estavam começando as primeiras experimentações com o Construtivismo – que vinha sendo praticado por vários diretores, como Tairov, Meierhold e outros –, Stanislavski permaneceu tradicional. Para ele, o

cenário não tinha que esmagar o ator e deveria ser somente um fundo para os personagens. Em Meierhold, ao contrário, o cenário era um elemento fundamental do espetáculo e o ator deveria se acomodar a ele.

Plateia – Eu queria colocar uma ideia científica deste século, que é a dos neurônios espelho. A psicologia desenvolveu essa ideia não tem quinze anos e mostra que os mamíferos em geral têm uma série de neurônios que fazem com que nós aprendamos apenas vendo. É como se eu estivesse fazendo – aqui a gente já encontra o famoso *como se*. Isso já está afetando a visão das ações físicas?

Marie-Christine – Há descobertas que foram feitas recentemente na Itália, particularmente por António Damásio. Existem pesquisas feitas em neurociências e outras experimentais que provaram o acerto de algumas intuições de Stanislavski. Essa ideia dos neurônios espelho e da empatia só comprova que a relação com o público e a reciprocidade realmente acontecem.

Plateia – Stanislavski coloca como duas as fontes de referência para a criação do papel: a memória e a observação. A observação como fonte de referência para o trabalho do ator é exatamente o que ele já tinha descoberto de maneira intuitiva e que agora a ciência comprova.

Plateia – As ideias do Stanislavski se restringem a um âmbito estritamente dramático ou elas podem ser também levadas para as formas mais contemporâneas de teatro?

Marie-Christine – Ele pode ser útil em qualquer circunstância, em qualquer linguagem, até no pós-dramático, porque é uma ferramenta de trabalho, como uma bailarina que fez balé clássico, mas é capaz de dançar qualquer coisa, ou um músico que teve um aprendizado de 12 anos pode tocar qualquer coisa. Há uma gramática, uma base de formação, que permite depois abordar qualquer tipo de teatro.

Se a gente voltar para os anos de 1920 e 1930 da União Soviética e analisarmos os atores formados por essa Escola, eles foram chamados depois para outros tipos de trabalho em cinema e coisas completamente diferentes daquilo que faziam. Por exemplo, Eisenstein, no começo, utilizava atores amadores e depois, nos anos 1920 e 1930, passou a utilizar atores formados pelo Sistema Stanislavski.

Sérgio de Carvalho – O trabalho de Stanislavski pode ser adaptado a muitos usos. Mas é preciso ter clareza sobre qual é o objetivo estético. Depende do que você entende com a frase "teatro contemporâneo", pois isso pode ser um conceito um pouco vago. De qualquer modo, acredito que ele é útil para quem gosta de *representação* da vida, para quem ainda tem interesse no velho e maravilhoso impulso mimético.

Plateia – Além de Stanislavski abordar a vaidade dos atores, ele também foi o primeiro a falar em camarins dignos, respiráveis; em condições de trabalho para o ator, que o ator respira e precisa de boas condições de trabalho, como receber bem. E eles atuavam dentro de uma realidade em que havia uma maneira de fazer. "Hamlet é feito assim" e todo mundo fazia daquela forma. No Brasil, até os anos de 1950 também havia isso e a pessoa aprendia uma série de macetes. Com Stanislavski, começa-se a pensar o trabalho de ator como um ato de criação individual de um grau zero de escritura para cada leitura.

Sérgio de Carvalho – Nos tempos do Stanislavski os clichês eram ligados a padrões de cena organizados pelos gêneros dramáticos – talvez por isso mais fáceis de serem reconhecidos. Diante da crise dos gêneros, entretanto, os clichês mudaram. Já não são mais os clichês da comédia ou dramalhão convencional, ainda que eles possam seguir existindo por aí. A velha ordem burguesa dos gêneros migrou para a indústria cultural e seus arredores. No entanto, eu consigo descrever uma longa lista de clichês do teatro experimental de pesquisa, que foge do comercialismo e cai no fetichismo, com seus estilemas diante do

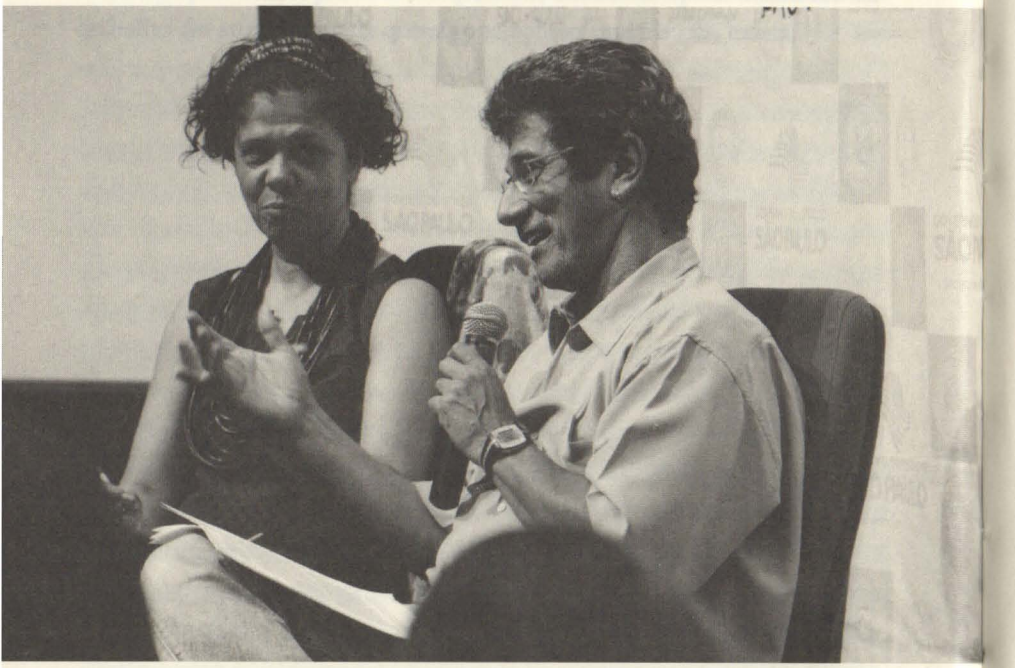
microfone e da projeção do filme na parede, seu modo ostensivamente anti-representacional mas sempre "expressivo", sua multiplicação de vozes em coralidade lírica, sua performatividade extraída dos mesmos truques (sangue, comida, dejetos, corpo em risco, etc.), seus objetos a um tempo cotidianos e alegóricos, sua atuação monológica com paralelismo das falas que sugerem a malfadada "incomunicabilidade na grande metrópole". São estereótipos. O que mais amo é experimentação em teatro, mas a questão é que isso pode se transformar em esteticismo que gera novos clichês.

O bom teatro contemporâneo é aquele que usa os elementos, sejam velhos ou novos, clichês ou não, e supera isso com liberdade de invenção, interesse por seus temas e objetivos, respeito pela relação com o público.

Talvez o maior dos clichês do teatro contemporâneo é que ele é voltado para efeitos estéticos: a coisa fundamental se dá no campo da alteração perceptiva, na modelagem da cena pela expectativa do que ela pode suscitar do ponto de vista emotivo ou sensorial. Cria-se um mito chamado percepção que precisa ser provocada por alterações rítmicas, choques, etc. Isso não é geral, óbvio, mas a maioria das pessoas põe a ênfase nessa dimensão do efeito, que é a reprodução mercantil num outro nível. Se o velho teatro de gênero da indústria cultural trabalha com o efeito que visa o conforto hedonista, também existe o teatro de pesquisa que idealiza o desconforto, e assim o neutraliza no campo da aura esteticista. Cria-se um fetiche que supostamente é anti-mercantil, mas que reproduz a mesma lógica da orientação para a troca. O que eu acho bonito e radical no Stanislavski é que, ao por a ênfase na produção, ele enfrenta o abstracionismo imposto pelo mundo da circulação, ele valoriza o trabalho vivo como relação comum e concreta, contra a tendência geral a que ele seja sugado pela espectralidade mortuária da troca.

Temos que olhar mais para esse trabalho. Mas talvez isso só possa ser feito hoje numa relação mais amadora. Mesmo em teatro de grupo, é cada vez mais difícil produzir coisas realmente livres e com impulso de emancipação nas condições do trabalho de mercado.

Plateia – Há um outro campo que vocês não falaram. Quando o ator já passou pelo processo de descoberta, já criou, já fixou minimamente o que ele tem que fazer, ele se torna um contador de história. Eu relacionaria isso com a noção que o Brecht traz do ator, não como uma peça individual dentro do todo, mas como quem tem a noção exata do que ele está fazendo ali como artista. Não como a engrenagem do relógio, mas desempenhando a função da engrenagem e tendo noção do todo que ele faz parte. Ou seja, uma dimensão épica intrínseca do trabalho do ator, por mais que alguns achem que ela não exista.



2 Maria Thais e Marco Antonio

SEGUNDA NOITE

Stanislavski e Meierhold: simetrias assimétricas – da pedagogia à cena, da cena à pedagogia

MARIA THAIS[14]

As relações entre C. Stanislavski e V. Meierhold nos revelam um pouco das polaridades que encontramos durante todo o século XX na prática teatral e, especialmente, nos processos de formação do ator.

Se Stanislavski realiza o que Jacó Guinsburg chama de "revolução copérnica" – ao transferir o centro nevrálgico do teatro para a "natureza da criação orgânica", transformando a dimensão estética e ética desta arte –, Meierhold, por sua vez, não realiza uma revolução menor. Meierhold ressignifica os conceitos de convenção e de artifício e afirma a soberania da *escritura cênica*, o que foi nomeado por Gérard Abensour de "a invenção da *mise en scène*", provocando, no mínimo, uma mudança no eixo sob o qual se organiza as relações e os processos de criação teatral.

São imensas as dificuldades de abordagem da **prática stanislavskiana**, especialmente se pensarmos os problemas advindos das traduções e da propagação da herança stanislavskianas no Ocidente e, em particular, na América. Por motivos diversos, a dificuldade de abordagem da **prática meierholdiana** não é menor e a divulgação do seu legado no ocidente sofreu, da mesma forma, *uma apropriação*. O Meierhold que conhecemos é também parcial e, muitas vezes por motivações politicas, suas intenções artísticas e pedagógicas são obscurecidas.

Entendo que um desafio no estudo sobre esses encenadores é não derramar sobre eles os critérios e conceitos que pautam a mentalidade cultural do estudioso que, muitas vezes, estão muito distantes das pro-

14 É pesquisadora e diretora teatral. Professora doutora do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), com doutorado e mestrado em Artes Cênicas pela mesma instituição. Fundadora da Cia Teatro Balagan, é autora do livro *Poética e pedagogia em V. E. Meierhold*. Foi professora do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp e implantou a Escola Livre de Teatro, da Prefeitura Municipal de Santo André/SP. (N.O.)

posições originais destes artistas. Digo isso porque prevalece o "senso comum" de uma oposição inconciliável entre Stanislavski e Meierhold que, a meu ver, não colabora para conhecermos e aprofundarmos nosso olhar sobre as respectivas perspectivas artísticas.

Prefiro **recusar a simples oposição** entre os dois e me apoiar na imagem desenhada pelo encenador russo Anatoli Vassiliev ao responder publicamente uma pergunta sobre Meierhold: "somos todos galhos de uma mesma árvore". A imagem que reúne e enraiza os dois encenadores em uma mesma tradição me permite desdobrar inúmeras perguntas: De qual árvore fala Vassiliev? Existiria *uma árvore teatral russa* que reúne artistas aparentemente antagônicos sobre uma **raiz comum**? E *de que* se constitui essa raiz? Infelizmente, neste momento o tema foge do nosso alcance, pois exigiria que observássemos as suas propostas artísticas e pedagógicas a partir de um olhar mais amplo sobre a cultura russa – filosófica, religiosa, política, etc. – que desconhecemos.

Se pensarmos os traços de hereditariedade entre Stanislavski e Meierhold temos que reconhecer que não há, aparentemente, uma relação de continuidade entre eles. Há, antes, uma ruptura, um confronto – cultivado por Meierhold e jamais respondido publicamente por Stanislavski. Será porque Meierhold foi um filho do Teatro de Arte de Moscou? E sabemos serem os filhos cruéis com seus pais? Mas, do mesmo modo, sabemos que os pais não perdoam tão facilmente os erros de seus filhos, ainda que ao final os acolha? Porque creio que é preciso distinguir Meierhold da geração de discípulos que talvez já foram citados aqui – Vakhtangov, Tchekhov, Toporkov e Maria Knebel. Estes, pela diferença de geração e de idade poderiam ser considerados "netos"? Os avós costumam ser mais condescendentes em relação ao netos? E costumam se reconhecer nas ações praticadas por eles?

O caráter da relação *mestre-discípulo* que encontramos nas relações Meierhold-Stanislavski, talvez fruto do caráter briguento do primeiro, segue um proverbio japonês que aconselha: *"não siga a pegada dos antigos, procure o que eles procuraram"*. A diferença de idade entre eles, de apenas uma década, com o passar do tempo diminui a distância que os separa e a provocação direta e constante é decorrente do fato de que o trabalho

de um não sucede o do outro, mas, ao contrário, foram gerados concomitantemente, simultaneamente.

Assim, não é difícil, ainda que muitas vezes isso não seja observado, perceber o paralelismo existente entre as práticas artísticas e pedagógicas de Constantin Stanislavski e V. Meierhold. Basta acompanhá-los nas três primeiras décadas do século XX para percebermos, na linha fronteiriça que os separa, as simetrias e assimetrias, que provocam um jogo de *oposição complementar* – de duplicidade – que nomeio *espelhamento*.

É sabido que o processo de afirmação de Meierhold como encenador se constituiu a partir da *recusa* (conceito e princípio expressivo importante da prática meierholdiana, que diz: *todo movimento começa no sentido contrário*) do modelo de atuação e encenação praticado nos anos que se seguiram a criação do Teatro de Arte de Moscou. A recusa de Meierhold em relação a Stanislavski, me parece, é o **movimento contrário para ir avante**. Não é uma recusa ao Stanislavski, mas uma tentativa de dar um passo além daquilo que o "pai" deu. Também é sabido que Stanislavski não só não ignorava as formulações meierholdianas como acompanhava e, de algum modo, identificava já nas primeiras encenações meierholdianas com os textos simbolistas, um avanço em relações as experiências realizadas por ele até então.

"Entre nós existia a diferença de que eu procurava o novo sem conhecer ainda o caminho e os meios para sua realização, ao passo que Meierhold parecia já ter encontrado os novos caminhos e técnicas mas não estava em condições de realizá-los plenamente, em parte por falta de meios materiais, em parte devido à fraca composição do seu elenco. Assim, encontrava a pessoa de quem tanto necessitava naquele período de minhas peregrinações. Resolvi ajudá-lo nos seus novos trabalhos, que, segundo me parecia, coincidiam muito com os meus sonhos." (1989, p.391)

Provocar não é um atributo apenas de Stanislavski para Meierhold mas também de Meierhold para Stanislavski, pois suas práticas geraram dúvidas, inquietam, provocam discussão e não se contentam em oferecer apenas respostas artísticas satisfatórias. Felizmente, até hoje!

Espelhamento – um jogo de oposições que se inverte no tempo

A polarização entre as duas visões são "duas vertentes opostas mas não excludentes, que envolvem a própria natureza da criação teatral e sua dupla faceta: a interioridade e a exterioridade." (Guinsburg).

O processo de espelhamento poderia ser resumido como um *jogo*: Stanislavski afirmava? Meirhold contrapunha com outra afirmação. Assim...

Stanislavski	**Meierhold**
Verdade da Arte	A Verdade da Arte é *convenção*
Psiquê (Alma)	Movimento
Cópia	Criação
Detalhes	Totalidade
O ator (um teatro que não sabe mentir)	O cabotino (o ator que sabe que mente)
Maquiatem (pessoa)	Máscara (persona)
O realismo	O realismo grotesco
Concepção monológica	Concepção dialógica
O espectador invisível	O espectador como criador (ou quarto elemento)
Viver (experienciar)	*Jogo*

Esquecemos que estas oposições foram apenas *o ponto de partida destes encenadores e não o ponto de chegada* e que traduzem um modo de operar, um certo *espírito da época*, pois, como nos lembra Octávio Paz, a época moderna – na qual as práticas stanislavskianas e meierholdianas se inserem – é aquela que exalta a mudança e a transforma em seu fundamento, caracterizando-se como a idade da crítica, nascida da negação, criando o que Paz chama de "tradição da ruptura".

Para ele, esta época desenvolve o *culto à sensibilidade* e faz emergir a oposição entre *natureza e artifício* que se delineia claramente no teatro e no trabalho do ator desde as primeiras décadas do século XVIII e que se manifestam nas oposições que desenhei há pouco.

Ainda no século XVIII o grande ator da *commedia dell'arte* Luigi Riccoboni, afirma que a arte da representação só é possível quando o ator *vivenciou os sentimentos que deseja provocar*. Mas no meio do século XVIII, seu filho Francesco Riccoboni, em *L'art du théâtre*, contrapunha-se às idéias do pai, propondo *a inteligência e a análise como os atributos* necessários para a construção da personagem, por serem, inclusive, instrumentos de controle do sentimento. No decorrer dos séculos XVIII e XIX apareceram, cada vez mais, os sinais da exigência de uma naturalidade na representação, de um estado cênico

baseado no sentimento. Em oposição, ampliou-se a noção do artificialismo que a cena era capaz de produzir, especialmente com o advento da luz elétrica e as transformações técnicas do palco o que sabemos contribuiu para o estabelecimento da figura do diretor.

Talvez valesse lembrar que a vanguarda russa – e aqui incluo os dois encenadores –, diferentemente da européia, **oscila entre tradição e ruptura**, não se deixando seduzir com a idéia de que o novo nasce no vazio, ou seja, que não há diálogo com a tradição. Como um pêndulo entre tradição-ruptura a arte russa demonstra que se transforma continuamente sem, no entanto, fraquejar.

Porém, ainda hoje, nosso entendimento das respostas dadas por Stanislavski e Meierhold, não superou a ideia de negação, acostumados que estamos a uma visão que se constitui a partir de polaridades, ainda que artificiais ou que se fragilizam com o tempo, como comprova a aproximação de Stanislavski aos processos de criação a partir das ações físicas. É como se eles invertessem os pólos. Aquilo que o Stanislavski, de algum modo, procurava na suas primeiras décadas do século XX, passa a ser o que o Meierhold procura nos anos 1930. E aquilo que o Meierhold procurava nos anos 1910 é aquilo que o Stanislavski vai procurar nos anos 1930. E o jogo de oposição continua...

Simetrias e Assimetrias

Se esquecermos que tanto para Stanislavski como para Meierhold "a cena é um meio diferente da vida, diferença que é necessário levar em conta para dar ao ator os instrumentos" vamos deixar de lado o fato de que as diferenças entre eles se transformam, como se transforam suas perspectivas artísticas.

"Seja para criar como na Vida (com maiúscula! Não é a *vida ordinária*) – como propõe Stanislavski – seja para compreender as leis do teatro, que são diametralmente opostas às leis da vida – como propõe Meierhold" (PICON-VALLIN, *A cena em ensaios*, p.63.), os dois encenadores apontam para a possibilidade de encontrarmos respostas diferentes para os problemas da materialidade, da artesania teatral.

Aponto aqui algumas simetrias-assimétricas que se refletem nas escolhas artísticas que fizeram:

O ESTÚDIO

A primeira experiência (fracassada) de 1905, o Estúdio da Rua Povarskaia, foi um ponto de rompimento entre os dois criadores mas, como o próprio Meierhold reconhece mais tarde, deixou marcas e apontou para um modo de funcionamento que foi levado à termo por ambos em momentos distintos de suas trajetórias: a prática artística no estúdio, um espaço laboratorial, desvinculado da pressão da produção do grande teatro e dedicado à arte do teatro, a uma utopia, a um *devir* que está em processo.

[*Simetrias*]

No *estudio-laboratorio* são tecidos uma ética, investigam-se novos procedimentos de abordagem do texto, do espaço e, principalmente, os meios de criação do ator. O **Estudio** é a casa, como uma oficina do artesão medieval, onde são estabelecidos autoridades legítimas, em carne e osso – a do mestre. O espaço laboratorial é a afirmação de que "não existe arte sem artesanato pois, como afirma Richard Sennett, a *idéia de uma pintura não é pintura*".

[*Assimetrias*]

Estrutura fechada: Primeiro Estúdio, com o núcleo e um grupo fechado de atores foi um templo de iniciados stanislavskianos pois,

"*os espectadores tinham a impressão de estarem no mesmo cômodo onde entravam os personagens e de assistirem por acaso ao que se desenrolava na peça. Nessa intimidade residia um dos encantos maiores do estúdio*" (1989, p.479).

Estrutura aberta: Estúdio da Rua Borondiskaia (1913-1917): é um estúdio que funciona com turmas diversas, onde os atores se apresentam continuamente, com visitas abertas. Os *alunos* eram atores que o acompanhavam desde a Cia do Drama Novo, além de atores profissionais e turmas de iniciantes. Ou seja, há uma fruição contínua entre fora e dentro, ainda que tenha uma filiação, uma ética, regras de comportamento e um modo de operar. É um espaço aberto, um espaço de trânsito. Por exemplo, em 1915, com a guerra, o prédio onde se localizava o Estúdio virou um hospital para feridos. As cenas eram acompanhadas por esse público, além de convidados.

O ENCENADOR-ARTÍFICE

[*Simetrias*]

A imagem me parece apropriada para os dois encenadores, que se ocuparam da linguagem do teatro para além do desejo de um trabalho bem feito por si mesmo e, como bons artífices "porque se dedicam à arte pela arte" e sustentaram "um diálogo entre práticas concretas e idéias" (R. Sennett). Ainda que por caminhos diversos, detectam problemas, propõem soluções, desbravam novos territórios; são curiosos, investigam e aprendem com a incerteza e, principalmente, com o fracasso. Pois, sabemos, o artesão não sobrevive do sucesso, é o fracasso que o faz ir adiante!

[*Assimetrias*]

A oficina fixa: para Stanislavski, o Teatro de Arte de Moscou. A despeito de todas as dificuldades, períodos de isolamento e de resistência do coletivo criado por ele, Stanislavski jamais se separou do TAM e nem tornou públicas as diferenças internas. Ao contrário, silenciava, mesmo diante das maiores crises.

A oficina nômade: ao contrário, Meierhold teve um percurso paradoxal e, aos olhos de muitos, incoerente, sendo acusado, inclusive, de oportunismo. Seu percurso é imprevisível: do Teatro de Arte de Moscou à Cia do Drama Novo; da Cia Vera Komissarjevskaia ao Teatro Imperial em S. Petersburgo; do Cabaré Baia – e outros – onde se apresentava com o nome de Dr. Daperttutto, ao Estúdio Meierhold, que funcionava inicialmente, na sala de sua casa. São duas décadas de nomadismo para chegar nos anos 1920 ao seu próprio teatro que, antes de completar dez anos de existência, e em virtude dos desacordos com a política cultural oficial, já se encontra ameaçado. Na segunda metade da década de 1930 perde o teatro e é obrigado a voltar à condição nômade.

A FUNÇÃO DO TEXTO DRAMATÚRGICO

Ainda que o texto dramatúrgico possa ser considerado pelos dois artistas como o elemento estruturante da linguagem cênica, encontramos na prática maior assimetria que simetria nos modos de operar.

[*Assimetrias*]

As diferenças de abordagem são inúmeras e vou escolher duas que para mim sintetizam a singularidade de cada proposição:

O *Étude*: é um termo utilizado pelos os dois encenadores, em francês. Isso me intriga e desconheço a data precisa que o temo aparece em Stanislavksi. Mas, em Meierhold, podemos identificá-lo nos escritos, desde 1913. Podemos definir o *Étude*, tentando abarcar na medida do possível as duas perspectivas, como **um meio** – um "caminho para chegar a um fim" – de análise da ação[15] cênica. Seu caráter é improvisacional e processual.

Em Stanislavski o método dos *Études* – ou da Análise Ativa, ou, ainda, das Ações Fisicas – é um procedimento de análise do texto dramatúrgico. Uma análise "com as pernas", em ação! Através do método do *étude* como afirma Vassiliev, "*o ator educa a personagem*". Porém, é importante destacar, não há descolamento do texto literário.

O termo *Étude* em Meierhold está vinculado à sistematização que fez dos *études biomecânicos*. Porém, a prática do *Étude* antecede o período após a Revolução de 1917 e está diretamente ligada a sua investigação sobre a improvisação teatral – especialmente ao modelo que identificava na *commedia dell'arte*, que se organiza a partir de um roteiro de ações (o *canovaccio*). A improvisação é também um recurso criativo para explorar a composição dramatúrgica, o roteiro de ações. Mas os *études* criados pelo próprio Meierhold, ou por atores veteranos, a partir do modelo dos *cannovaccios* – como por exemplo o *étude A caça*, que teve como ponto de partida a imagem de um quadro e que anos depois se transformou no *étude biomecânico Disparando o arco* – são, na verdade, **sínteses** de uma estrutura dramatúrgica, modelos da composição teatral, que o ator deve praticar e conhecer. A ênfase da ação é

15 Entendemos a *Ação*, como sugere Anatoli Vassiliev, a partir de uma tríade: a física, que se manifesta através do movimento; a verbal, que se manifesta na palavra; e a *psíquica*, aqui entendida não como ação psicológica, mas como ação da *Alma* que se manifesta através do comportamento do ator.

outra – o movimento e, por vezes, a ação verbal e há um **descolamento** do texto literário que, como afirmei antes, não encontramos em Stanislavski.

A escritura cênica X texto dramatúrgico: não podemos nos esquecer que as relações entre dramaturgos e encenadores não nos permitem considerar a escrita dramatúrgica como algo apartado da sala de ensaio. Nos dois encenadores rompe-se com a figura de "dramaturgo de gabinete" pois dramaturgos como Tchekhov, Gorki, Block, Maiakovski, etc. não só estiveram presentes nos ensaios e processos de criação, como opinavam e, por vezes, transformavam seus escritos a partir do diálogo com os encenadores e atores, o que pode ser comprovado pelos relatos e correspondência entre estes artistas. Mas, sem duvida, Meierhold vai exercer com liberdade a possibilidade da escritura cênica ao recompor, e mesmo reescrever a estrutura dramatúrgica. Talvez o caso mais exemplar de sua escritura espetacular (pois insere, corta, etc) seja a sua encenação de *O revisor*, de Gogol.

A produção textual como metalinguagem da prática cênica: os escritos dos dois encenadores são a expressão da prática teatral. São textos que necessitam de um *leitor* iniciado na cultura teatral, com experiência em processos criativos, sob pena de nada ler pois "o texto só diz o que nele se lê" – e o que conta é o modo *como* se lê.

Não são conceituais, não são discursivos e não são doutrinários e mesmo quando Meierhold assina e publica um manifesto, este se revela no paradoxo! Os textos, pela complexidade das idéias que apresentam, não servem como receituários. São talvez, mestres das leituras, que nos iniciam nos segredos da Arte teatral e, como Zaratustra, nos indagam: "*este é o meu caminho. Onde está o vosso?*".

[*Assimetrias*]

Stanislavski: seus textos são curvos, poéticos, interrogativos. Se estruturam como um romance de formação, e o próprio encenador "**se narra**", tecendo detalhes de uma prática artística que se ancora na relação entre o fictício professor e os atores aprendizes. Sua escrita é uma fonte inesgotável de leituras e se dela emerge o gosto pelo detalhe, o

caráter obsessivo do artesão, emerge também "*como deve ser o teatro? Elevado, ligeiro e sobretudo alegre*".

Meierhold: escrita reta, assertiva (afirmativa), provocativa. A uma recorrente utilização do formato **Manifestos** – muito característicos dos movimentos de vanguarda das primeiras décadas do século XX. Quando afirmo que ele não é doutrinário é por reconhecer no seu percurso artístico as transformações, as mudanças nas idéias que professa e, um dado importante, não esconde as inúmeras e, por vezes divergentes ,"fontes" que utiliza – a tradição russa, o escritos de outros encenadores como Gordon Craig, G. Fuchs, arte do extremo oriente, o teatro elisabetano, a *commedia dell'arte*; o taylorismo, a reflexologia, etc. A sua assertividade não é dizer a coisa certa, mas a ousadia de defender um ponto de vista – mesmo que depois mude de idéia.

O ENCENADOR-PEDAGOGO

Stanislavski e Meierhold eram atores e diretores e ao estabelecerem a sua prática em torno do binômio *ator-diretor* impuseram uma mudança significativa no eixo sobre o qual gravitava o teatro até então, qual seja, o da centralidade do texto.

Saliento aqui a relação ímpar que se constitui na tradição da encenação russa: a de ser o diretor um "par" do ator, e de ser sua atribuição pensar as estratégias de criação, ou seja, ser o pedagogo, aquele que conduz o grupo de artista *a percorrer e chegar, juntos, na obra artística.* A pedagogia que emerge nas práticas artísticas aqui observadas tem um senso muito preciso: o pedagogo não é aquele que sabe e transfere o seu conhecimento, é aquele, como afirma Nietzsche, que conduz o outro, o aluno "a ser o que ele – aluno – é (e ainda não conhece)". Entretanto, o senso comum considera como pedagogo apenas Stanislavski e costuma desconsiderar as experiências pedagógicas realizadas por Meierhold. O fato de não formular um *Sistema* o torna menor? Quantos formularam sistemas na longa história do teatro? Zeami, com o teatro Nô. E...?

A pedagogia, como nos lembra Hanna Arendt, é "*o ponto que decidimos se amamos o mundo o bastante para assumirmos a responsabilidade por ele*". E

esta responsabilidade, sem dúvida, foi assumida por toda uma geração de artistas russos, inclusive por Meierhold. O Teatro de Arte de Moscou, fundado em 1898, inaugurou a formação de uma companhia teatral que se organizava a partir da afinidade na visão sobre a arte. A noção de *filiação* a uma determinada escola ou teatro se disseminou com o objetivo de educar os atores desde o início da sua formação. É esta característica que distingue radicalmente o teatro russo do teatro europeu do período (à exceção de Copeau, ou Reinhart), pois a fixação dos atores em um único teatro não permitia, com raras exceções, conciliar métodos opostos de atuação.

V. E. Meierhold não formulou um sistema, e suas experiências não chegam a se constituir, a meu ver, como método – inclusive a sua mais famosa proposição, *os études biomecânicos*. Mas nos Estúdios que manteve (Rua Povarskaia, em 1905; Estúdio Meierhold, em sua casa a partir de 1908; Estúdio da Rua Borondiskaia, de 1913 a 1917) e, ainda, no Curso de Direção (1917-1919) encontramos os sinais de um projeto pedagógico para o ator e para o diretor. Além das descrições dos espetáculos, dos escritos do encenador, das edições de suas revistas, dos depoimentos de atores e colaboradores, das críticas e documentos do período, podemos apreender, se quisermos, a articulação que V. Meierhold propõe entre a construção de uma poética cênica e a pedagogia teatral.

É preciso lembrar de um problema histórico que, de algum modo, justificariam a ausência de Meierhold do "tronco" dos encenadores-pedagogos. O primeiro é o seu assassinato e a consequente eliminação do seu nome da cultura teatral russa durante quase duas décadas – que impôs uma lenta recuperação do seu legado artistico. O segundo é a apropriação do *Sistema* stanislavskiano, a despeito da opinião diversa do seu criador, em uma metodologia de formação oficial, única, fato este que causou muitos prejuízos ao próprio Sistema.

[*Assimetrias*]

Stanislavski e o Sistema (da pedagogia à cena): como afirma Brecht sobre Stanislavski, o seu pensamento é marcado, acima de tudo, pela sua prática como ator. A criação de procedimentos criativos desvinculados da utilização direta da cena, a identificação dos fundamentos do trabalho do ator e a manutenção de um processo no qual o ator está "protegido" da

invasão do encenador ou da exploração do homem à organização espetacular, permite que afirmemos que o processo pedagógico antecede a composição da cena e, de alguma maneira, sugere uma independência, um claro percurso, no qual o ator "reinvindica um papel central na economia interna do fenômeno teatral".

Para Stanislavski *o ator é visto, como um igual.*

Meierhold e a composição (da cena à pedagogia): ainda que nos primeiros anos da Cia do Drama Novo Meierhold afirmasse ser ele um ator, sua trajetória demonstra que suas proposições são decorrentes de uma visão exterior do palco – onde ele, como diretor, se transforma no "olho externo" do ator, do mesmo modo como o espectador será " o olho externo" da encenação.

Seu pensamento pedagógico, marcado pela busca não de um método mas pela tentativa de identificação da *essência dinâmica* do acontecimento teatral, lhe permite estabelecer, **a cada obra**, os procedimentos da atuação e da encenação. Este detalhe é importante na medida em que suas encenações foram um campo de intersecções de linguagens artísticas – a dança, as artes plásticas, a música, etc. –, o que trazia outras exigências para o ator e diretor. A cena torna-se o ponto fulcral (*crujido*) de onde nasce a pedagogia.

Para Meierhold *o ator é visto como um outro* (parceiro, entre muitos, na criação).

As simetrias e assimetrias que encontramos nas relações criativas de Constantin Stanislavski e V. Meierhold talvez comprovem que na tradição teatral os problemas que se apresentam nos processos criativos são continuamente retomados por *outros* criadores, que encontraram *outras respostas*, vinculados aos problemas do seu tempo, a histórias das pessoas e dos seus pares, as relações tecidas em um tempo-espaço singular.

O que demonstra a capacidade do teatro de se renovar e continuar sendo, sempre, *teatro*. Como as *matrioschkas*![16]

16 Bonecas russas que são iguais e diferentes ao mesmo tempo.

Não fosse a incongruências nas idades e uma ou outra questão referente às diferenças nas línguas, qualquer um poderia jurar que Stanislavski era brechtiano

MARCO ANTONIO RODRIGUES[17]

1 – Trabalho há algum tempo como colaborador no Teatro Escola Célia Helena, uma das mais antigas escolas de teatro do país, fundada pela atriz Célia Helena há mais de trinta anos. Célia trabalhou com o russo Eugênio Kusnet, discípulo de Stanislavski, que foi quem introduziu no Brasil, via Teatro de Arena e Teatro Oficina, as práticas do desenvolvidas pelo criador do Sistema. Célia, entusiasmada, estabeleceu bases stanislavskianas para sua escola. Sua filha, Lígia Cortez, atriz, diretora da escola a partir da morte de sua mãe, intensifica esta questão estabelecendo protocolos de cooperação e intercâmbio: primeiro com instituições acadêmicas russas – como o Gitis e a Academia Russa de Arte Teatral, na qual Maria Knebel lecionou e Grotowski estudou; e atualmente com o Teatro de Arte de Moscou que, como todos sabem, é a instituição criada por Stanislavski e Niemirovitch-Dântchenco ainda no século XIX e de pé até hoje. Pelo fato de atuar no Célia Helena, tive o privilégio de conviver, durante bons períodos, com mestres russos aqui em São Paulo e em Moscou, o que muito me ajudou a desfazer vários pré-conceitos que tinha com relação ao trabalho de Stanislavski. A partir daí, venho desenvolvendo pesquisas e ganhando intimidade com a prática do Sistema e, ainda, esclarecendo dúvidas e questões e me deparando com outras tantas que sempre me atormentam, na linha do quanto mais se aprofunda, mais se percebe que há muito mais para se entender.

2 – Em geral, o trabalho de Constantin Stanislavski é associado a uma prática antiga e mofada. Seu trabalho fica, na melhor das hipóteses, associado à investigação psicológica dos indivíduos e suas relações. Claramente ligado ao drama, fechado em quatro paredes, observado pelo buraco da

17 Ator e diretor teatral, foi fundador e diretor artístico do Grupo Folias D'Arte, coletivo teatral de São Paulo. Tem especialização no Sistema Stanislavski pela Academia Russa de Arte Teatral. Como colaborador, atua como professor-encenador da Escola Superior de Artes Célia Helena e do Teatro Escola Célia Helena. Atuou também como professor-encenador do curso de Teatro da Escola Superior de Educação de Coimbra e na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Porto, ambas em Portugal. (N.O.)

fechadura, é considerado o espelho da menoridade dos problemas de uma pequena burguesia insatisfeita existencialmente. O paradoxo é que o tempo histórico de seu trabalho se dá em paralelo ao surgimento das técnicas reprodutíveis, como o cinema e a televisão, desenvolvidos durante o início do século XX. Este fértil período de trabalho de Stanislavski reconfigura a representação cênica e arranca do palco o arquétipo do ilusionismo, detentor, até então, de sua exclusividade. Para um sujeito perspicaz como o russo, não é possível que estas profundas alterações, somadas à Revolução Socialista e à Primeira Guerra Mundial, que é o primeiro grande genocídio da história, passassem em branco. Isto me chamou a atenção, mais ainda porque ele não era um desavisado e fazia um sucesso danado na Rússia e em todo mundo.

3 – No entanto, senso comum na cabeça de muitos, Stanislavski representa uma estética, de caráter supostamente realista ou naturalista, com uma teatralidade deslocada no sentido de uma representação exclusivamente aristocrática ou, na melhor das hipóteses, burguesa do mundo. Sem entrar no mérito da questão politicamente estética, ou esteticamente política em si, basta lembrar que o responsável pelo lançamento de dramaturgos como Anton Tchekhov ou Máximo Gorki, dois dos autores muito montados na contemporaneidade em todo o mundo, foi justamente o Teatro de Arte de Moscou (leia-se Constantin Stanislavski mais Niemirovitch-Dântchenco – seu parceiro e antagonista de primeira hora). Isto para não falar de gente menos conhecida por aqui mas de importância capital na cultura eslava como Mikail Bulgakov que o Teatro de Arte corajosamente encenou. Nestes três exemplos, pelo menos, a cena é articulada pela relação existente entre o mundo objetivo, ou seja, condições históricas, sociais e políticas e suas consequências sobre a subjetividade individual, sentimentos, emoções, desejos e nostalgia. Pelo palco do TAM e pela cabeça de Stanislavski sempre passou rigorosamente de tudo. Existe uma curiosidade científica em seu trabalho, no sentido de entender o homem em relação a outro homem, em relação ao meio e em determinadas circunstâncias.

4 – Esta palavrinha, circunstância, atravessa todo o trabalho de investigação de Stanislavski, ultrapassa o espaço do Teatro de Arte de Moscou, atingindo outras geografias como os estúdios que ele financia e fomenta, não raro com gente de quem supostamente discordava, a exemplo de Meierhold. Para o bem ou para o mal, antagonizando com ele ou avalizando-o, todo o teatro de hoje passa por Stanislavski, incluída aí a cena épica, a religiosidade grotowskiana, a cena performática e todos os *et cæteras* possíveis. Lançando as bases da encenação contemporânea, institucionalizando a figura do encenador como organizador e construtor da ação na cena, o que Stanislavski fundamenta é uma **gramática** teatral para os criadores teatrais, notadamente atores e encenadores, muito mais do que uma estética filiada devotadamente a esta ou àquela Escola. Portanto, o primeiro equívoco a se desfazer ao se confrontar com as ideias e pensamentos do mestre russo é: encarar suas propostas como gramática, como regras de linguagem que embasam toda e qualquer estética, portanto perene do ponto de vista histórico, já que se trata de uma questão estrutural.

5 – O mais curioso é que assim o teatro muda de status, abandonado o seu caráter representacional e se transformando em interpretativo. Tudo passa pelo aspecto criativo de cada indivíduo, desde sua célula mais fundamental, o trabalho de interpretação dos atores, desembocando na escrita cênica do encenador intermediada pela criação dramatúrgica. Ou seja, do ponto de vista gramatical, a linguagem deixa de ser texto-centrada e passa a se constituir no conjunto cênico das criações a partir de um estímulo, que é o texto, o roteiro, as ideias, submetidas às circunstâncias históricas, políticas, geográficas, pessoais e subjetivas do momento em que se faz e se realiza e por quem as faz e as realiza. Além de gramático, trata-se de um trabalho ético, porque exige dos criadores (reafirmando: todos os envolvidos na consecução da cena) aparelhamento no sentido de uma observação e percepção do mundo, das relações com o outro, com os parceiros, com o público. Não basta mais ao ator o domínio de técnicas de expressão: é preciso opinião, conhecimento e profundidade sobre o que expressa. As consequências deste trabalho são matriciais: o próprio conceito de personagem se modifica. Na verdade, temos o conjunto de ações descritas no papel, mas sua materialização depende dos códigos, das escolhas e da

leitura dos intérpretes no momento em que é vivida. Passam a importar as ações relacionadas ao outro e às circunstâncias que as cercam, fugindo aos caracteres sentimentais ou emocionais do velho teatro representacional. Resgata-se, desse modo, um conceito grego: só se conhece o homem após a sua morte, já que ele é o conjunto de suas ações, estando em relação com o meio e, portanto, com o outro. O homem é produto do meio, das circunstâncias históricas e da sua relação com o outro. Sublinhe-se: o personagem não mais existe enquanto literatura, é uma resultante, a partir de então, do encontro entre o papel e os criadores, no plural, porque a essência do trabalho do TAM é sempre coletiva.

6 – Desenvolvida no último terço de sua vida, esta é formulação que interessa aqui. A palavra é a dublagem da ação, como pensava Piaget, e portanto a forma concreta da manifestação do agir. A palavra é a pista de como a ação a motiva. É preciso descobrir o seu significado e o seu querer. O texto é pista, indício, sintoma. Neste sentido, o russo trabalha elaborando os conceitos de Análise Ativa através do Método das Ações Físicas, expressões com as quais temos alguma aproximação e muitas dúvidas. O princípio básico aí referido é a investigação e prática sobre o trabalho do ator a partir do texto, de sua compreensão.

7 – Na prática, o que se percebe em torno dos dois conceitos referidos é que eles trazem uma enorme liberdade para os intérpretes e uma radical responsabilidade ética. Os princípios são muito simples – do ponto de vista da Análise Ativa, compreender a partir de si, da leitura e visão dos intérpretes o que é que o texto lhes sugere, vivencial e pessoalmente, articuladas as circunstâncias históricas. Justapondo-se a isso, e levando-se em conta o princípio de que emoções e sentimentos não são controláveis e executáveis cenicamente, o que é possível realizar são ações físicas lógicas, a partir dos impulsos que as sustentam. Essas, por sua vez, atraem estados psicofísicos mais profundamente subjetivos, não necessariamente acessíveis conscientemente. A ação é cênica quando envolve um profundo desejo, uma profunda vontade. Segue uma pista para o seu funcionamento: ao intérprete cabe entender — O que é que está acontecendo aqui?, — O que é que eu

faria numa situação desses?, — Porque isto é assim ou assado?, — De que outra forma poderia ser?. A ação é cênica dependendo da quantidade de energia que a envolve e de quando ela é vital. Por outro lado, éticamente é preciso desenvolver uma capacidade e tirocínio que gere o entendimento daquele mundo em que se está envolvido, de acordo com as macro-circunstâncias que o envolvem.

8 – Aqui entra Brecht e porque, do ponto de vista do que interessa, tudo que tem relevância hoje passa pelo teatro narrativo e de forma mais assumida ou não, a ele se filia. Porém, em nosso imaginário os dois são antagônicos. Examinados detalhadamente são, no máximo, complementares, no que diz respeito à uma gramática do ator. O dito teatro não aristotélico não vive sem seu oposto – o teatro aristotélico. O épico é uma consequência do dramático. O axioma brechtiano (é preciso entender como natural o que é estranho e estranhar o que é aparentemente natural) já é um arquétipo. A primeira questão envolvida na Análise Ativa diz respeito a questionar o texto, a duvidar dele, a colocá-lo em questão. Isto é Brecht e também Stanislavski: descobrir porque um personagem age de uma maneira ou de outra, entender as circunstâncias que o motivam, buscar uma lógica histórica e não necessariamente submetida às regras morais. Galileu é um cientista porque ama a vida em todos os seus aspectos e justamente por isso gosta dos prazeres da carne, da mesa, da casa e por isso não se submete, desimportando-se pessoalmente e abjurando de suas descobertas perante a Inquisição, para fazê-las clandestinamente valer ao patrimônio da humanidade. Se não o fizesse, arderia junto com o conjunto de seus escritos – que para ele é o que interessa. A lógica é esta: primeiro o estômago, depois a moral. Brecht amplifica o poder do indivíduo em tela no palco stanislavskiano, fazendo-o dar sentido e direção para a coletividade.

9 – É Stanislavski que ideologiza o teatro como progressista quando propõe o conceito de superobjetivo da obra, que deixa de estar condicionado especificamente às ideias do autor e passa a se submeter ao momento em que é criado. Entendendo momento como condições e circunstâncias objetivas e porque e por quem é criado, ou seja, condições subjetivas que partem da identidade

cultural de cada um e chegam às ditas condições psicofísicas (ou subjetivas) de quem realiza aquela obra. Eis um princípio dialético que reúne e complementa a obra dos dois: o indivíduo é sujeito da história e é seu objeto ao mesmo tempo. Isto traz uma enorme responsabilidade para o ator, que passa de executor e mão-de-obra de técnicas espontaneístas a criador e dramaturgo do fazer cênico em todos os seus aspectos. Brecht trabalha com os conceitos de identificação desenvolvidos por Stanislavski, porque trabalha pela superação destes conceitos, portanto deles depende.

10 – No *Pequeno organon de teatro*, lá pelos 50 e tantos ítens, escreve Brecht:

"[...] *A empatia é útil durante o ensaio – pois não foi a empatia que levou, pelo desmedido emprego que dela fez o teatro contemporâneo, a um desenho caracterológico refinadíssimo? A forma mais rudimentar de empatia manifesta-se quando o espectador pergunta apenas: 'Como seria eu se isto ou aquilo me acontecesse? Que efeito faria se eu disse isso e fizesse aquilo?', ou qualquer coisa semelhante. Mas o que o ator deveria perguntar era: 'Em que circunstâncias é que já ouvi uma pessoa dizer isso?' Ou 'Quando é que vi uma pessoa fazer aquilo?', para, desta forma, tirando daqui um elemento e dali outro, conceber uma nova personagem com a qual a história poderá também ter-se desenrolado. A unidade da personagem depende da forma como se contradizem entre si cada uma das suas particularidades*".

E prossegue no 54:

"*A observação é um elemento essencial da arte de representar. O ator observa o seu próximo, com todos os seus músculos e nervos, num ato de imitação que é simplesmente um processo de pensamento. Se efetuar uma simples imitação fará, quando muito, transparecer o objeto da sua observação aos olhos do público, o que não bastará, pois o objeto original possui sempre fraco poder de afirmação. Para passar do decalque à reprodução, o ator deve olhar para as pessoas como se elas lhe estivessem mostrando o que fazem, como se recomendassem que refletisse sobre o que fazem*".

11 – Diz Brecht numa entrevista:

"*Nossos teatros podem aprender muito com Stanislavski. Posso citar de cabeça algumas coisas que é preciso estudar. O caráter diferenciado de suas representações, as inumeráveis sutilezas, a percepção dos aspectos contraditórios entre os seres e as situações, o natural artístico, a luta incessante contra os pontífices (que infestam os*

teatros). Há os esforços para estimular a imaginação dos atores e torná-la concreta. Há os exercícios para reforçar a observação e a percepção; indicações sobre a maneira pela qual o ator pode se livrar das influências perturbadoras da vida privada para ficar em condições de se consagrar inteiramente a seu papel; indicações sobre a maneira pela qual o ator pode realizar o ato de identificação com o personagem da obra".

Penso sempre como ponto de partida que tanto Stanislavski quanto Brecht trabalharam em épocas de profunda conflagração social, política e econômica em todo o mundo. Não há como estes acontecimentos, ao mexerem tanto com a obra de Brecht, não atazanarem o pensamento e procura de Stanislavski. Por mais que se diga e pense num suposto antagonismo, o trabalho dos dois é sempre complementar. Brecht usa conscientemente conceitos desenvolvidos e aprofundados por Stanislavski, na sua fase final de trabalho, que joga luz sobre o trabalho de Análise Ativa e o Método das Ações Físicas. Não é só Brecht que, de uma maneira ou outra, ao se debruçar sobre o trabalho do ator, é herdeiro da gramática stanislavskiana. Também Grotowski nunca deixou de declarar publicamente que o ponto de partida de sua pesquisa era a etapa final do trabalho do russo. E não dá para deixar passar em brancas nuvens o fato que, fora da União Soviética, o grande interesse despertado por suas pesquisas sobre a gramática do ator e da encenação se deu justamente no teatro de esquerda norte-americano da primeira metade do século XX.

12 – Tudo somado, na verdade estas reflexões ao longo do tempo me ajudaram a apaziguar um pouco o espírito e a inteligência. Porque em certas situações práticas eu não sabia mais onde começava o dramático, onde acabava o épico. Qual o interesse disso? Não sei ao certo. Mas lembro de muitas situações em que pensar simplesmente o que estava acontecendo ali, porque assim e não assado, desconfiar do texto, entendendo como natural aquilo que era estranho ou estranho aquilo que era natural, funcionava como uma iluminação para a criação da cena. Também fui percebendo que os atores que mais admiro são aqueles que realizam tarefas simples e de maneira absolutamente concreta. Quando são claros e honestos, sem perder o seu mistério. Quando tem opinião mas reconhecem a complexidade das coisas.

Pensar sobre a questão, no mínimo, ajudou-me do ponto de vista da experiência pessoal, quer pedagogicamente junto aos estudantes, quer no trabalho com a cena, procurando criar encenações, dentro e fora do Folias D'Arte, menos moralistas e mais carismáticas, na busca obsessiva de excelência artística. Isto sem perder de vista uma perspectiva dialética e quiçá progressista.

Bertolt Brecht:

"[...] *o Sistema de Stanislavski é um progresso pelo simples fato de ser um sistema. O jogo que ele desenvolve produz a identificação de maneira sistemática; esta, portanto, não é efeito do acaso, nem do humor, nem da inspiração. O conjunto* [ensemble] *alcança uma alta qualidade técnica que tem o objetivo de provocar uma identificação total do espectador. O progresso em questão fica particularmente visível depois que essa identificação começa a acontecer com personagens que até então não tinham nenhum papel no teatro: os proletários*".

Perguntas da Plateia – 11 de dezembro de 2013

MARIA THAIS E MARCO ANTONIO RODRIGUES

Maria Thais – O termo *étude* aparece tanto em Stanislavski quanto em Meierhold. Quem utilizou o termo primeiro?

Marie-Christine – Ele apareceu primeiro na pintura, com os estudos das cores e dos quadros. Para mim, Meierhold foi o primeiro a usar o termo *étude*, em 1905. Para fazer os quadros, sempre tem aquele processo do esboço, dos desenhos, da pesquisa. Eles fizeram uma equivalência com as artes plásticas e criaram o seu correspondente no teatro.

Maria Thais – Há também o *estudo musical* – uma composição feita para exercitar uma habilidade específica – e que difere dos exercícios meramente técnicos ou de uma obra completa. Lembremos que Meierhold tinha um altíssimo nível de conhecimento musical, tocava piano e violino, regia pequenas orquestras e, inúmeras vezes, afirma ser a música um modelo de composição. Ou seja, o conceito de *étude* é herdeiro de outras linguagens artísticas.

Plateia – Em *A Criação de um papel*, há uma descrição das ações físicas em relação à cena em que o pai de *Desdêmona* é informado sobre o rapto de sua filha[18]. Eu gostaria de saber como a montagem do Folias D'Arte lidou com estas questões na montagem de *Otelo*.

Marco Antonio – O Stanislavski estava em Nice se tratando enquanto encenavam *Otelo* em Moscou e ele faz todo um diário até o quarto ato dando todas as tarefas que para os atores, a *mise en scène*.

Há um exemplo nesta obra em que a Análise Ativa nos ajudou. É a cena em que o mouro entra no quarto e mata *Desdêmona*. Teoricamente, o ator

18 No prefácio desta publicação é usado o mesmo exemplo que Stanislavski utiliza em seu livro (*A criação de um papel*) para discutir as ações físicas e a análise ativa a partir de *Otelo*. (N.O.)

entraria babando e a matando, mas isso leva uns oito minutos, coisa que temos que desconfiar, pois se fosse apenas para matar seria mais rápido. O objetivo não é esse e tem alguma coisa errada aqui. A nossa conclusão foi em outra direção: ele entra para que ela confirme que não teve nada com *Cássio*. Mas ela fala "Com quem? Com o Cássio?" e começa a dar risada.

Procuramos nos distanciar do objetivo aparente – acho que isso tem relação com Meierhold. Optamos pelo que está oculto, não por um viés texto-centrado, já que o texto é uma pista. Inicia-se como um investigador de polícia que procura os indícios. Depois vem a parte mais difícil para os atores, que é a de se colocarem em situação, evitando o olhar de longe porque confia no texto. Disto surge a investigação: como é isso para você? O "para você" é uma chave, pois é quando realmente se começa a pensar em como se agiria. Até transferir para o problema para si: O que eu faria? Reagiria deste modo diante de tal situação? Então aparecem as dúvidas.

Plateia – Quanto ao termo *tarefa*. Existe uma distinção entre a tarefa do ator e a *supertarefa*?

Maria Thais – Quando Anatoli Vasiliev esteve no Brasil em 2010 definiu os termos de um modo muito simples. Enquanto que nós usamos *objetivo*, *superobjetivo*, *tarefa*, *supertarefa*, ele salientava e pedia rigor na tradução de três termos: *ação*, *tarefa* e *meta*.

Meta é, talvez, o que chamamos ora de *objetivo*, ora de *superobjetivo*. Vou repetir aqui o exemplo dado por Vassiliev: vou caçar. Qual é a *meta*? Comer os animais, alimentar-se, etc. – é algo que está supra. E a *tarefa*? Matar o animal – e se eu não o fizer, não realizo a *meta*. E a *ação*? É o que faço: acordo, preparo a espingarda, o café, vou à floresta e preparo uma armadilha, etc. Vassiliev indica ainda um dado importante: a ação não se nomeia, ação se faz. Se eu tenho que matar, eu mato. Existem, portanto, elementos que tenho que saber e outros que tenho que fazer.

A terminologia do Sistema é um problema. No Brasil, Eugênio Kusnet traduziu de um modo, as traduções realizadas a partir dos originais americanos apresentam outra nomenclatura, os que estudam Maria

Knebel a partir das obras em espanhol trazem outra e já temos as traduções diretamente do russo. É uma *barafunda*. Teríamos que traduzir as obras de Stanislavski do russo e com comentários que distinguissem, de alguma forma, as diferentes acepções utilizadas. Só assim poderíamos ter a multiplicidade do uso que se faz dos termos e as diferentes leituras.

Há aspectos em Stanislavski que são profundamente ligados a um pensamento filosófico que não dominamos. Quando ele diz "a vida do espírito humano", espírito, para o russo, não é o mesmo que para um francês. Na Rússia, espírito e corpo não estão separados, por exemplo. Não muda tudo?

Plateia – Falem sobre a equivalência do Método da Análise Ativa (*étude*) e o Método das Ações Físicas – ou, como foi dito, o Método da Análise Ativa a partir das Ações Físicas. E também sobre a metamorfose em Stanislavski, se possível.

Marco Antonio – Identificação, no meu entender, é metamorfose do ator em personagem. O personagem na verdade não existe. Existem as ações que estão no papel, no texto da peça, e as que serão desenvolvidas pelo intérprete a partir do seu estudo daquelas ações escritas, através de sua visão de mundo e das condições históricas e geográficas em que atua. Ou seja, o ator interpreta as ações descritas no papel através das suas experiências, percepção e ética e a metamorfose se dará na convergência e no encontro dessas ações. Então teremos uma terceira questão, que talvez pudéssemos chamar, esta sim, de a criação do personagem.

Maria Thais – Creio que em uma leitura minuciosa de *O trabalho do ator sobre si mesmo*, podemos perceber que Stanislavski não afirma que a personagem faz o ator desaparecer. Ele se refere a uma dupla existência, com a metamorfose inserida nessa possibilidade, e nomeia a diferença: o ator-personagem e o ator-intérprete. É essa dupla existência que faz o jogo, chamado pelo Marco Antonio, de ação do texto.

Marco Antonio – Quanto às Ações Físicas, é comum os estudantes escolherem exercícios relacionados a isso a partir de cenas, digamos,

com picos emotivos. Como por exemplo, o estudante que tem vinte anos está com Mal de Parkinson e a namorada ficou grávida ontem, buscando assim um *stress* emocional. Ou, em grau menor, faz um estudo breve sobre o quarto ato de *Hamlet* com a mãe, como se não necessitasse dos três atos anteriores para chegar àquele lugar. Os chamados "sentimentos" ou emoções são muito sedutores. O que vemos das reflexões de Stanislavski é que as emoções podem brotar a partir das ações – que não são atividades, como diz Grotowski – porque temos como executar as ações e os sentimentos, não. Assim, as primeiras serviriam de iscas, de chamarizes para as segundas. Enfim, podemos entender o que está acontecendo em uma cena através das ações, mas não pelas emoções.

Maria Thais – O conceito de Ação Física não se restringe a movimentar-se, a fazer coisas. Ela está na palavra também, está no verbo. Stanislavski constantemente usa a noção de ação psicofísica exatamente para nos dizer que não há separação. Mesmo quando ele está falando de algo que poderia ser a percepção que conduz àquilo que nós chamamos de emoção, a noção de psicofísico está dada.

A apropriação que Grotowski faz desta ideia, que me parece bastante pertinente, parte da herança stanislavskiana, e constrói *sua* leitura do que é a Ação Física. Não podemos nos confundir, pois o diretor polonês dá um outro passo e, ainda que esclareça o termo e dialogue com o que o encenador russo propõe, o conceito grotowskiano revela a sua própria busca.

Plateia – Fazendo uma reflexão, Stanislavski dimensiona o psicofísico que dá complexidade às ações. Por outra via, Meierhold iria ao encontro da depuração do físico, em que a ação física natural, realista, com seus detalhes e ruídos a tornaria apresentável. Como consequência as propostas de Análise Ativa se diferenciam nos dois encenadores.

Maria Thais – Acho que concretamente se distinguem. N. Dântchenco, parceiro na criação do Teatro de Arte de Moscou, em texto foi escrito nos anos 1920, afirma: "nós começamos pensando que o

que movia o ator era a emoção, depois nós descobrimos que são os nervos", reconhecendo a imaterialidade da emoção, na medida em que não sabemos onde se localiza; ao contrário dos nervos, que passam por todo o corpo. Se a fala do Dântchenco materializa corporalmente este estado latente do ator, sabemos que Stanislavski, nos anos 1930 – pois encontraremos fotos, relatos e imagens dos treinamentos, inclusive dos *étude* biomecânicos criados por Meierhold – se volta com mais atenção para a estrutura física do ator.

O trabalho de Meierhold, ao contrário, tem desde o início um modelo análogo ao oriental, em que o ator se apodera corporalmente, fisicamente, de um determinado vocabulário – ou seja, o *estudo da forma* para chegar ao que chamamos de conteúdos (psíquicos, emocionais, etc.). Esse não foi, como afirma Dântchenco, o percurso feito pelo Teatro de Arte, nem por Stanislavski.

Entendo que essa oposição é falsa porque no fundo as *formas de ser* e as *formas de se expressar* são homólogas e não existe separação entre forma e conteúdo. Para mim isso é uma fabulação teórica e as separamos para melhor compreendê-las, pois ainda que comecemos pela forma, vamos expressar conteúdos, e vice versa.

A tradição teatral japonesa distingue *forma* e *fôrma*: assim *forma* é aquilo que está dentro da *fôrma*. Meierhold dizia: "A forma é o conteúdo que vem para fora".

Plateia – Em certos trabalhos, quando atuamos e dirigimos, há diferentes demandas de percursos?

Maria Thais – Nesse sentido eu sou bem bakhtiniana: os materiais também nos definem, seja como ator, diretor ou artista. Se escolho uma pedra, tenho uma pedra para resolver. A prática meierholdiana indica isso, de algum modo.

Mas temos que reconhecer, como no caso da obssessão de Stanislavski com os textos simbolistas, por exemplo – que ele tentou montar muitas vezes e como esses projetos não alcançaram os resultados esperados.

Às vezes, escolhemos uma pedra para fazer uma determinada estrutura e ela só serve para escultura. Nem sempre conseguimos reconhecer o caráter e as demanda do material: esse talvez seja um dos grandes problemas da arte teatral e que foram postos pelos dois encenadores.

O Stanislavski chega no Sistema exatamente porque fracassa, como mencionei, muitas vezes, em suas pretensões de criar formas novas; mas não da mesma forma que Meierhold, que também fracassa, fracassa e fracassa e entendo que são exatamente os fracassos que o levam adiante como encenador.

Marco Antonio – Para mim, a grande contribuição, que é difícil de se dissociar, é gramatical, pela linguagem. No caso de Brecht, em uma etapa dos ensaios, a empatia e a identificação são necessárias. Portanto, depende de qual é a vertente de trabalho que escolhemos. Como o gesto será produzido na cena, ou o *gestus* brechtiano? Para cada propósito há uma gramática, cujas opções irão delinear a nossa estética.

Plateia – E sobre a relação de pai e filho entre Stanislavski e Meierhold?

Maria Thais – Do meu ponto de vista Stanislavski não chegou a propor Meierhold como seu sucessor. Ele o acolheu quando Meierhold perdeu seu teatro e ficou sem ter onde trabalhar, pois, como dizia meu pai, não se renega um filho, não importa no que ele vá se transformar. Nas correspondências entre ambos podemos perceber os momentos de ruptura, mas também de diálogos. Meierhold se manifestava por vezes publicamente (inclusive defendendo Stanislavski), ia até a casa dele, pedia encontros e, muitas vezes, sem receber qualquer reação de Stanislavski, que se preservava dos confrontos públicos. Contudo, nos anos 1930, quando a crise toma o teatro e quando, principalmente, Meierhold está ameaçado, é no pequeno estúdio de Stanislavski que encontra acolhimento e vai, temporariamente, se refugiar.

No caso dos dois, a hereditariedade não é tão simples assim, pois os problemas históricos e políticos daquele momento não permitiram um olhar diferente. Como um nome é eliminado e o outro é elevado a

modelo? E a partir dai as suas trajetórias não se comunicam mais. Essa lacuna me intriga na história do teatro russo, e não se restringe aos dois encenadores. Quantas milhões de pessoas, de intelectuais e artistas foram assassinados nesse período? Seus nomes sumiram da História.

Tem uma passagem que é muito forte para mim. Quando eu morava na Rússia, estudava a língua com uma senhora de quase oitenta anos. Ela ficava muito intrigada de uma brasileira ir morar lá para pesquisar Meierhold, que para ele era apenas um nome ouvia na mesa de jantar dos pais e que causava celeuma: o pai a favor e a mãe contra, sempre numa polêmica. Era um tema incômodo porque ela não tinha uma imagem precisa do pai, nem entendia o porquê que defendia os espetáculos de Meierhold. Um dia chegou para a aula, chorando muito e com uma foto na mão. Não conseguia falar: pela primeira vez via uma foto do pai, um arquiteto construtivista, assassinado por Stalin. A tia que o criou guardou a foto dentro de um colchão, em uma *datcha* (casa de campo), durante mais de 60 anos. São as memórias usurpadas, as conexões perdidas.

Então, o problema do assassinato do Meierhold torna tudo muito mais complexo, do ponto de vista de uma hereditariedade artística. E, creio, a propagação de suas ideias foi mais fértil no Ocidente do que dentro da própria Rússia. Claro que se reconhece Meierhold como encenador, mas não sei se como um herdeiro *stanislavskiano.*

Plateia – Como Stanislavski detalhava o processo do *étude* para a criação de um espetáculo e como é a transição do estudo para a cena?

Maria Thais – Gostaria de ressaltar que o meu ponto de vista sobre a prática stanislavskiana *é como uma observadora* do trabalho de Anatoli Vassiliev e de outros pedagogos russos, como Jurij Alschitz. Ou seja, assisti durante alguns anos vários processos pedagógicos, mas não participei (como atriz). Existem diferenças entre a abordagem do procedimento quando ligado ao cotidiano de um projeto criativo, voltados para a construção de uma encenação, e quando utilizados em uma prática formativa. Uma encenação exige outras operações, uma compreensão da abstração, do projeto estético-poético.

Eu diria que o diretor tem que andar um passo adiante. A realização do *étude*, e a análise posterior, não elimina a tarefa do diretor, que é a de ampliar o território do ator, para que ele possa avançar. Portanto, o encenador tem que conhecer mais que o ator, não porque ele tem o projeto na cabeça, mas por saber que existe um horizonte mais amplo a seguir.

Plateia – E como fica a divisão do artista teatral brasileiro, que balança entre ser aplicado em estudos germinais e a ansiedade por resultados, incluindo a pressão midiática?

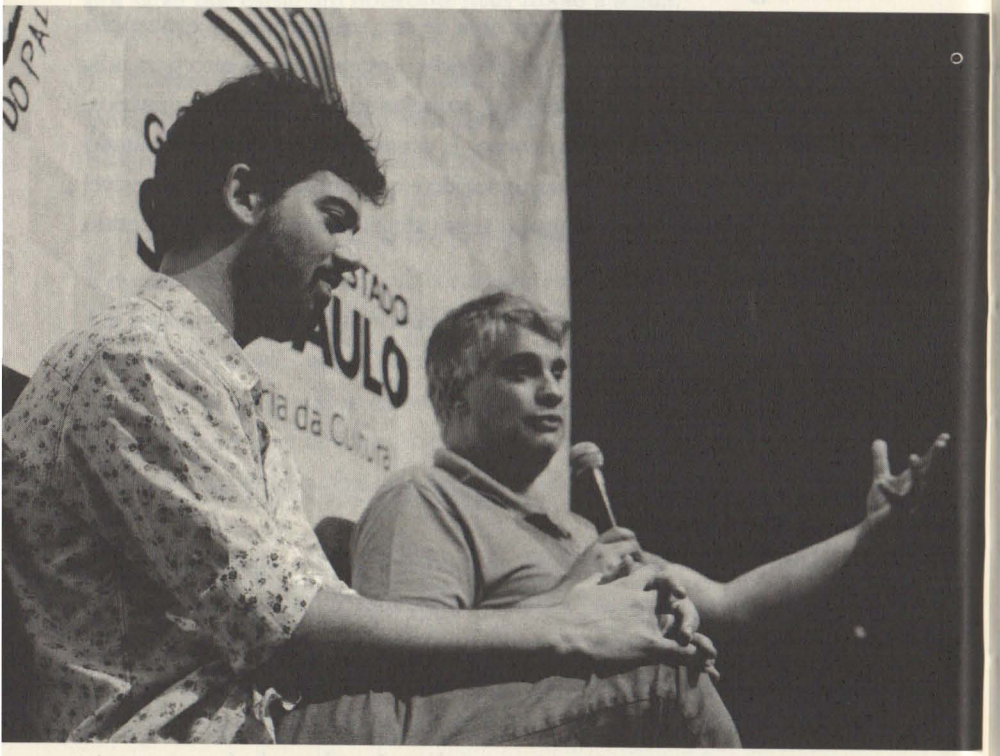
Marco Antonio – Do ponto de vista pedagógico, o trabalho mais rico e significativo é fazer com que o estudante tenha uma autonomia criativa. Do ângulo do encenador é manter a chama nos atores. Porém, o poder de sedução dos nossos meios eletrônicos é violento e mexe com as pessoas, o que reduz as perspectivas de projetos de grupos de longo prazo, correndo o risco de servirem de vitrines. Por outro lado, o trabalho com teatro não sustenta ninguém e, assim, nos deparamos com um paradoxo.

Maria Thais – Quando a noção de *processo* de fato se estabelece, acontece em nós um fortalecimento. Daí a passagem de um *étude* à encenação pode ser singela e genuína. Se existe uma investigação, diálogo, encontro, contato – como Stanislavski propôs –, a encenação, de algum modo, brota disso também, por mais que você tenha uma concepção e um projeto de formalização prévio.

O que esses encenadores talvez nos mostrem é que existem processos e são eles que nos impulsionam, que nos permitem chegar ao resultado. O Método da Análise Ativa é isso: processual, ao invés da ânsia por resultados. É o enfrentamento de um problema, a ser abordado em uma perspectiva múltipla (pois envolve vários criadores) e sempre, indagativa. E que nos permite dar um salto singular para o chamamos de escritura cênica.

Plateia – E quanto à ideia do realismo no teatro?

Maria Thais – Esse debate nem sempre é tranquilo. Meierhold mesmo tem um texto sobre Tchekhov, atacando de frente o Teatro de Arte de Moscou, no qual sugere o *realismo poético*, identificando um universo poético naquela dramaturgia que não é a reprodução do real. Mas pensar o realismo como retrógrado é um erro, pois ele foi vanguarda e, ainda hoje, é extremamente complexo construir uma obra de arte realista que, na concepção russa, não se reduz ao que é visível. Creio ser este um tema caro para nós, artistas que atuamos nestes territórios, atravessados por outros imaginários, nos quais a alma se traduz em corpo. E esquecemos que há um mundo invisível dentro do realismo a ser traduzido e que é necessário tornar visível o invisível. Entendo que o realismo russo almeja tratar da vida no sentido mais elevado, mais precioso.



3 Diego Moschkovich e Eduardo Tolentino

TERCEIRA NOITE

Reforma ou revolução: algumas reflexões sobre a atualidade do Sistema de Stanislavski

DIEGO MOSCHKOVICH[19]

Trata-se geralmente por "reformadores" os diretores que, entre o final do século XIX e a metade do XX, levaram a cabo as tarefas de uma grande reforma estrutural do aparato e do fazer teatral. Entre eles é comum citar, além de Stanislavski, Meierhold, Artaud, Brecht e Grotowski... No entanto, o reconhecimento de Constantin Serguêevich Stanislavski apenas como parte desta plêiade de diretores é um tanto injusto, assim como é injusto denominar apenas como "reforma" algo que foi, para a prática teatral, uma verdadeira revolução.

Em primeiro lugar, deve-se considerar Stanislavski o iniciador dessa constelação de diretores-"reformadores". Fundador da profissão de diretor teatral mais ou menos como conhecida nos dias de hoje, foram precisamente algumas das questões postas por Stanislavski (das quais ele deu resposta apenas a algumas) o motor dessa plêiade de diretores que reestruturaram o teatro. Há algumas discussões sobre quem haveria iniciado a Reforma no campo da estética e da dramaturgia. Do ponto de vista da prática teatral, não pode haver dúvida: foi Stanislavski.

Além de realmente fazer parte do grupo de diretores que começou a Reforma, Stanislavski cumpriu outra tarefa que se impunha às Artes Cênicas da época em que ele começou a trabalhar: realizou uma *revolução paradigmática* dentro do teatro. Isso não é pouca coisa. Grande parte de sua importância enquanto diretor, ator e pedagogo vem da cisão – realizada por ele – do modelo que regia a resposta à pergunta "O que é teatro?". A resposta *stanislavskiana* à pergunta pode ser encarada como

19 Cursou Artes Cênicas na Academia Estatal de Artes Cênicas de São Petersburgo (*LGITMiK*), na Rússia. É pesquisador das heranças históricas de Stanislavski e Meierhold e foi bolsista e tradutor no projeto *Masters in residence*, do Instituto Grotowski (Breslávia, Polônia), sob a direção de Anatoli Vassiliev. Traduziu diretamente do russo para o português o livro *Do teatro*, de Meierhold. (N.O.)

um novo paradigma teatral exatamente por ser formulada a partir de uma base material completamente nova: a *ação autêntica.*

Para falar sobre essa quebra de paradigma, é preciso falar, antes, da acepção de drama emprestada de Aristóteles por uma grande parte dos dramaturgos e encenadores, mais ou menos a partir do Renascimento, que é quando se redescobre a *Poética,* de Aristóteles. Começa então um movimento de idealização da concepção *aristotélica* do drama a partir das condições específicas do renascimento do drama naquele determinado momento histórico e sem quaisquer das premissas históricas levadas em conta pelo próprio Aristóteles ao escrevê-la[20]. Por outro lado, as formas teatrais populares-lúdicas começam a tender para o lado da dramaturgia, até que se realizam sua completa fusão com ela. Historicamente, trata-se do longo período de transição entre o modo de produção feudal e o capitalista. O conceito de mímese, que para Aristóteles dizia respeito apenas à dramaturgia, passa a fundir-se também ao campo da arte do ator. Para Aristóteles, o drama é a *mímese* de uma ação.

Mas o que faz Stanislavski alguns séculos mais tarde, qual é a revolução teórica, paradigmática e conceitual que ele empreende? Substitui o drama–*mímese* pelo drama–*ação autêntica,* e isso é tão forte que acaba colocando o teatro ocidental inteiro sobre novas bases em um período de tempo relativamente curto. Mais ainda: a mudança opera-se, antes de mais nada, no campo da prática – através do processo criativo que culmina na estreia de *A gaivota* em 1898 –, para em seguida operar-se no campo da teoria, através das inúmeras tentativas de Stanislavski de apreender a experiência vivida e sistematizá-la (ou, como ele dizia, de confeccionar uma "gramática do ator").

Resumindo muito rapidamente um período relativamente longo da vida dos dois "fundadores" do teatro psicológico russo, a pergunta que guiava Stanislavski e que o levou a criar, junto com Niemirovitch-Dântchenco, o novo teatro era: mediante que condições o ator, enquanto parte da máquina teatral, pode sentir-se a si mesmo em condições de

20 Basta lembrar que o próprio Aristóteles escreve a *Poética* num período de franca decadência do fenômeno teatral que tomara a Grécia durante o século IV a.C.

criar? Que condições materiais o ator, que está dentro do edifício teatral, precisa para que se sinta confortável o suficiente e acesse aquilo que Stanislavski já então chamava de *sentir-a-si-mesmo* em criação? Eis a primeira coisa necessária para o ator. Fazer com que ele entre, com que ele tenha contato com o sentir-a-si-mesmo criativo. A partir desse sentir, torna-se um ator livre, que pode se relacionar efetivamente em cena e, mais importante que isso, através do relacionamento efetivo em cena pode achar o caminho para a *ação autêntica.*

As primeiras tentativas de confeccionar uma "gramática do ator" foram realizadas em 1909, durante a montagem de *Mês no Campo,* de Turgueniev. É apenas em 1914, com a estreia do *Grilo na lareira,* de Charles Dickens que se começa a falar que existe um sistema de Stanislavski[21].

Em que consiste pois, o Sistema? Stanislavski começa a refinar suas pesquisas e entende uma coisa: para que o ator se mantenha orgânico em cena, precisa agir. Efetivamente, autenticamente, produtivamente. Assim, a partir de um certo momento, começa a se perguntar: O que é a ação? Como se pode defini-la?

Muita gente diz que o famoso Método das Ações Físicas é uma reviravolta na metodologia do Stanislavski. Isso é mito. Isso é nada mais que um grande mito divulgado no ocidente por Grotowski e, depois, por Barba. O Método das Ações Físicas era um dos métodos que Stanislavski estava desenvolvendo no final de sua vida. Mas a *ação* já existia como objeto de pesquisa desde muito antes, desde o começo do século XX[22].

Depois de um grande tempo e uma longa pesquisa, de um longo debate sobre o que é a ação em cena (travado principalmente com seu ex-aluno, Vsevolod Meierhold), Stanislavski chega a algumas conclusões. Dessas conclusões, do caráter fundamental da *ação autêntica* para o desenvolvimento do trabalho do ator é que ele, ao fim da vida, cria o

21 Um sistema e não um Método. É muito importante saber separar as duas coisas, que são muito diferentes entre si. Mesmo de acordo com toda a historiografia russa existem métodos de aplicação do Sistema de Stanislavski, diferentes métodos. Isso é muito importante. O Sistema em si é uma outra coisa, é um sistema que precisa de métodos para ser aplicado na prática.

22 As tentativas de Stanislavski para entender o que é a ação foram muitas, algumas anedóticas. Uma delas, durante um tempo, foi trazer aos ensaios do TAM alguns dos orientandos de Ivan Pavlov, e pedir para que realizassem alguns experimentos com os atores.

Sistema como um todo mais ou menos acabado e complexo de elementos que se interrelacionam e que têm como objetivo despertar no ator o *sentir-a-si-mesmo* criativo, premissa básica à própria criação. É a partir disso que desenvolve algumas tentativas de métodos, através dos quais a prática de ensaios permitiria que o Sistema fosse acessado e, através dele, o *sentir-a-si-mesmo* criativo.

Ao final de sua vida, Stanislavski teve contato com uma pessoa que depois tornou-se muito importante para a divulgação das últimas buscas dele. Aluna de um de seus mais brilhantes pupilos, Mikhail Tchekhov, Maria Knebel entra para o Teatro de Arte no meio dos anos 1930. Stanislavski – já desiludido da possibilidade de fazer um teatro autêntico, de pesquisa, que crie as condições para os atores se relacionarem efetivamente em cena dentro das paredes de um teatro estatal, com uma trupe fixa num teatro de repertório – decide voltar para a forma dos laboratórios (baseado nos grandes êxitos das experiências laboratoriais de 1898, 1905 e 1912). Cria-se então o Estúdio Ópero-Dramático, onde passa-se ao trabalho sobre um método que possibilitasse acessar todos os elementos do sistema ao mesmo tempo. Esse trabalho pode ser considerado por muitos a fusão do trabalho de três pessoas, fundamentalmente: o próprio Stanislavski, Maria Knebel[23], que coordenava as aulas de palavra artística e ação verbal e Vsevolod Meierhold, que ao perder seu teatro, voltara a Stanislavski, e fora designado por ele como diretor artístico do Estúdio.

Após a morte de Stanislavski esses métodos começam a aparecer como coisas diferentes, começam a representar diferentes linhas de pensamento no teatro soviético da época. Maria Knebel passa a propagandear a Análise Através da Ação, enquanto e Mikhail Kedrov passa a ser o maior propagandear o Método das Ações Físicas.

Os métodos, no entanto, não estão separados, como muita gente pensa. Um é complementar ao outro. Esses métodos são partes do

23 A própria Knebel conta em sua autobiografia, *Toda a vida,* que, depois de alguns anos de trabalho como atriz no TAM, Stanislavski se aproxima dela e pergunta: – Maria, você não quer dar aula no meu estúdio?. Ela responde: - Mas eu nunca estudei pedagogia, eu não sei, – Não, é por isso mesmo. Eu não quero que você saiba nada, eu quero que você ensine aprendendo. E ela aceita dar aulas de voz. Melhor: ela aceita dar aulas de palavra artística e ação verbal.

mesmo todo. Um sem o outro leva o Teatro de Arte de Moscou, no começo da década de 1950, a um colapso geral, sob a direção do próprio Kedrov. Por quê? Kedrov encarava o Método das Ações Físicas como a composição de uma partitura de ações corriqueiras, de acordo com o realismo socialista engessado da época. Os espetáculos morriam, não tinham vida absolutamente nenhuma. A ação, para Stanislavski, existe em três planos simultaneamente: no plano físico, no psíquico (ou seja, comportamental) e no plano verbal. Essa é a grande descoberta do Stanislavski em relação ao que é a ação. Não se trata de uma definição do que é a ação, mas de uma descoberta dos campos onde ela existe. Sendo assim, não se pode limitar a ação ao plano físico, pois deixa-se de agir *autenticamente*, ou seja, dentro da multiplicidade da ação e passa-se a um agir mimético, clichê. Todo o caminho de volta ao Aristóteles, de novo! Mais tarde, na URSS, o Método das Ações Físicas fica em segundo plano. Nos anos 80, a montagem de espetáculos, graças também à influência do próprio Grotowski, passa a ser relegada ao segundo plano e o laboratório passa a ser o principal; a busca do ator aqui e agora pela *ação autêntica* passa a ser mais importante do que a montagem de uma peça.

Quando falamos sobre a montagem de um espetáculo, as duas coisas coexistem e são complementares porque a Análise Através da Ação é análise. Só que ela não é através da ação *física*, é através da *ação,* inclusive da física. O que ela faz? Cria estruturas de ensaio, estruturas dentro das quais se possam realizar experimentos cênicos. Cria uma estrutura de jogo dentro da qual os atores operam com os elementos do Sistema em busca da ação autêntica nos três níveis em que ela existe. E a partir desses três níveis em que ela existe, quando o ator acessa a ação autêntica, pode passar, obviamente, à construção de uma partitura física, se isso for necessário para o espetáculo, se é que está em questão a montagem de um espetáculo como parte do processo. Essa estrutura foi chamada, por Stanislavski, de *étude.*

Eis, porque, como penso, Stanislavski continua atualíssimo. Existe uma linha no pensamento teatral dele que conecta os conceitos de *ator-ser humano* e *ação* muito firmemente. Ele não apenas afirma que o ator

é, antes de mais nada, um ser humano, como define este último através da sua capacidade de agir e transformar aquilo que existe ao seu redor. Notem a importância disso, e notem a força de arma que essa linha adquire no teatro dos dias de hoje. Trata-se de um pensamento que coloca o teatro no campo da resistência das relações humanas. Relações humanas em todos os seus aspectos, de produção e de reprodução. O teatro que se produz nos dias de hoje, o teatro de elite, produzido nos grandes centros produtores de cultura, e que impõem a cultura da metrópole nega a qualidade fundamentalmente humana não apenas do teatro, mas das relações produzidas e reproduzidas dentro dele. Nega a existência da capacidade do ser humano de se relacionar efetivamente, autenticamente, nega a capacidade de agir, entender a própria ação e através do entendimento da própria ação reaplicar essa ação na prática e mudar a própria realidade. Isso, para mim, é o que Stanislavski tem de mais revolucionário. Olhando com essa distância histórica (através de todo o século XX e início do XXI), pode-se realizar essa análise e entender que foi precisamente isso que ele operou, e que isso não é pouco. É entender que a realidade é mutável através da prática humana, através da mudança das relações humanas. Num mundo onde tudo é produzido e pensado para que as relações humanas capazes de transformar sejam sufocadas, esmagadas, mortas e esmigalhadas, esse feito não é de pouca importância, e um teatro que as reafirma e as levanta como bandeira é um teatro de resistência.

Das primeiras leituras de Stanislavski à prática teatral

EDUARDO TOLENTINO[24]

Eu não sou teórico e não fiz faculdade de Arte Cênicas. Comecei a fazer teatro na prática e, há uns cinco anos, estávamos fazendo *A moratória,* de Jorge Andrade, em Porto Alegre quando um acadêmico me perguntou que método eu seguia. Se Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba ou Bertolt Brecht. Respondi que sentia decepcioná-lo porque não sigo nenhum. Isto quer dizer que não tenho como me apropriar de linhas com as quais não possuo vínculos tão estreitos. Na verdade, aprendi com Glorinha Beuttenmüller, Amir Haddad e Klauss Vianna. Foram essas as pessoas que me formaram e talvez elas tivessem referências stanislavskianas. Sérgio Britto dizia que todos nós, atores e diretores do século XX, somos um pouco filhos de Stanislavski.

Nunca fui um estudioso, apesar da minha primeira leitura teórica ter sido sobre ele, porque é uma das traduções que temos no Brasil. Lia e me sentia como os árabes em relação à *Poética,* de Aristóteles, que pensavam: "Do que está falando este homem?". Eu tentava entender apaixonadamente Stanislavski, assim como as leituras sobre Brecht, que só vim a compreender mais tarde, quando tive contatos diretos com Peter Palitzcsh[25]. Tive também contato com alguns russos e com o próprio Grotowski aqui no Brasil, com quem encontrei, para falarmos de três distintas teorias, e ainda ao assistir alguns espetáculos relacionados e estas escolas teatrais. Elaborei, à época, que nem sempre as teorias possuíam clarezas práticas e o quanto a teoria nos leva, às vezes, a equívocos. Até porque nós lemos através de traduções de traduções, o que significa que as conhecemos em versões incompletas. Por mais fascinante que tenha sido, eu não tive a oportunidade, como a geração anterior à minha, de ser aluno de Eugênio Kusnet[26].

24 É diretor teatral e um dos fundadores do Grupo Tapa. Entre suas principais encenações estão: *Uma peça por outra* de Jean Tardieu, *A mandrágora* de Maquiavel, *Solness – o construtor* de Henrik Ibsen, *As raposas do café* de Celso Luís Paulini e Antônio Bivar, *A megera domada* de Willian Shakespeare, *Corpo a corpo* de Oduvaldo Vianna Filho e *Rasto atrás* de Jorge Andrade. (N.O.)

25 Peter Palitzsch foi assistente de Bertolt Brecht no Berlirner Essemble.

26 Eugênio Kusnet foi um dos principais difusores das ideias de Stanislavski no Brasil, autor do livro *Ator e método.* (N.O.)

Vou abrir um parênteses para dizer que a atriz Beatriz Segall me pediu para eu fazer justiça citando que a primeira pessoa que difundiu Stanislavski no Brasil foi Sadi Cabral, mesmo que de maneira especulativa – lembrando que Beatriz foi aluna de Kusnet. Ela não está, com isso, desmerecendo, de forma alguma, aquele que talvez tenha sido o principal stanislavskiano em nosso país, mas contribuindo historicamente com uma informação que acrescenta dados sobre como Stanislavski foi aqui introduzido. Sadi Cabral, que vi representar, era um ator estudioso, e compôs, com Custódio Mesquita, uma música linda chamada *Mulher*. Ele foi a pessoa que primeiro falou, em um curso do Serviço Nacional de Teatro, no Rio de Janeiro, nos anos de 1940, sobre Stanislavski. Contudo, é preciso reconhecer a profundidade com que Kusnet lidou com o lastro do mestre russo entre nós.

Em diálogo com Diego Moschkovich, acerca da questão dos laboratórios criados por Stanislavski, como sou freudiano ortodoxo, lembro que Freud também passou a vida questionando o que havia descoberto, no que ele se aproxima a Stanislavski. O fundador da psicanálise, na década de 1930 (reparem que eles foram contemporâneos), afirmou que, se ele soubesse da ciência dos hormônios, poderia ter feito muito mais para os seus pacientes loucos. Isto atesta o caráter processual das pesquisas de Freud, contrariando que ele foi um homem que apenas pensou no método catártico. Certas prerrogativas servem à uma época, como etapas, mas não se apresentam como respostas finais. Fazendo uma correspondência com o teatro, o problema não é se uma obra é ou não um sucesso, mas sim a possibilidade que temos de mergulharmos em um universo e nos colocarmos à sua disposição, como se tivéssemos o que aprender com ele.

Creio ser esta uma grande interrogação da interpretação teatral e, parece-me, foi o que Stanislavski seguiu em toda a sua vida. Mesmo com todo o conhecimento que tinha, percebemos que ele começava do zero a cada trabalho, o que penso ser a única forma que temos para fazermos teatro. É óbvio que as coisas nos ocorrem segundo uma bagagem, porém a disposição em negar o que estávamos afirmando há dois minutos, porque a prática da ação nos leva a essa negação, por vezes, torna-se imperativa. Não podemos lidar com Tchekhov do mesmo modo que Beckett. E Stanislavski contribuiu com esta visão de um teatro sempre em reconstrução.

O curioso é que no período quando fiz o meu primeiro curso de teatro, em 1979, havia uma tentativa de execrar Stanislavski. O que me foi vendido é que ele era um reacionário, conservador, cujas montagens de Tchekhov (que as odiava, diziam) eram péssimas. Por outro lado o que eu lia me dizia não ser possível que tal homem não tivesse algo de surpreendente. E na medida que vamos tomando contato com a obra dele, este falatório negativo não se confirma. A abertura dos estúdios é a prova da disposição dele para o diálogo. Ele não estava buscando afirmação do que sabia, mas tomando o caminho oposto. Isto inclui a questão Tchekhov, a qual temos que analisar à luz de suas fases: há um Stanislavski do século XIX, que estava descobrindo o autor de *A gaivota* (lembrando que outros pensadores de então ainda não davam conta da renovação cênica tchekhoviana) e outro da 1938, mais maduro. E talvez, depois da morte de Stanislavski, passados trinta anos ou mais, foi quando surgiram Giorgio Strehler, Peter Stein ou Peter Brook, para colocar Tchekhov em outra dimensão.

Mas houve um ponto de partida. Lembremos que a única companhia que Tchekhov aceitava que o encenasse era o Teatro de Arte de Moscou, pois ele sabia que ali existia uma busca de uma substância que para ele, como autor, era impossível. Deste modo, não podemos considerar que as mesmas bases poderiam servir depois a *Esperando Godot*, de Beckett, porque assim negaríamos a própria evolução dramatúrgica e as necessidades que cada autor tem, em cada tempo, para resolver a cena. Existe uma uma dinâmica de mundo e considero relevante que Stanislavski teve consciência do sistema natural do homem e que esse é mutável. As pesquisas úteis ao teatro russo de então dependiam do que havia de concreto naquela época.

Tomemos outro exemplo. Peter Brook fez um espetáculo chamado *Quem está aí?*. Este título se refere à primeira fala de *Hamlet*, de Shakespeare. Um guarda do castelo está fazendo a vigília e pergunta, para quem vem se aproximando, "Quem está aí?". Mas na encenação do diretor inglês essa pergunta só aparecia no final do espetáculo e, na verdade, seria: "Quem esta aí? É você, espectador?". O espetáculo se dirigia ao público, entre cenas

partidas do clássico shakespeareano, em que teóricos do teatro apareciam discutindo essas pequenas práticas. Num determinado momento da peça, o ator Yoshi Oida, intérprete do personagem que treinava os atores, dizia: "Serviram ao meu tempo", o que parecia ser a voz de Peter Brook. Significa que há uma certa permanência no legado do teatro, mas não absolutas. Sendo assim, quando nos deparamos com um teórico, temos que encarar a sua flexibilidade sobre as verdades rígidas e fixas e verificar se são passíveis de modificações. A questão do ator é exatamente esta: o que serve a um determinado momento já não serve a outro, dado que gerações diferentes possuem distintos modos de enfrentar os seus desafios.

Retomando, temos alguns mestres que nos formam, que nos colocam teorias e resoluções e abrem caminhos, porém existe a prática diária do teatro. Neste sentido, a minha maior aquisição foi com os atores; dos mais velhos, com quem aprendi um pouco do ofício, aos jovens, pois tive que dar voltas na minha cabeça para explicar-lhes como fazer isto ou aquilo. E também os atores da minha geração, que têm a paciência de me acompanhar neste aprendizado recíproco. Considero um grande legado dos russos eles se dizerem diretores e pedagogos, que é uma herança stanislavskiana. Daí vem o meu orgulho de ser um pedagogo, além de encenador, de trabalhar sobre o aprendizado do ator e o que as personagens e as peças nos ensinam. Interessa-me não quando tentamos impor os valores de mundo que possuímos, tampouco os nossos preconceitos e ideologias, mas sim nos deixarmos alterar pelo que vem em nossa direção e nos faz, um pouco, mudar o mundo. Este é um ato transformador: não impor o que se pensa, mas tentar abrir áreas de ação dentro de nós mesmos e não estou falando de atores ou diretores, porém de seres humanos. Não apenas para a representação teatral, mas pela descoberta de espaços internos em nossas vidas.

Na trilha da tradição dos grandes teatrólogos do ocidente que dialogaram com Stanislavski, gostaria de fazer algumas considerações sobre Grotowski. O Grupo Tapa teve três encontros particulares, no Brasil, com a companhia dele, em 1999. Registro ainda que estive, depois, na Polônia, onde ouvi o termo "parateatro", que é como chamam este teatro por lá.

Considero fenomenal a pesquisa absolutamente laboratorial e penso que ela tem que existir, assim como a Análise Através da Ação e as Ações Físicas. Apenas considero que não podemos nos esquecer dos espectadores, para evitarmos um campo fechado. Há que se tomar cuidado com experiências que podem durar quinze anos em cima de um único objeto, pelo risco de se girar em círculos. Podemos valorizar os laboratórios desde que haja comunicação em algum momento. Quando fizemos *Ivanov,* levamos um ano e oito meses trabalhando com Tchekhov para tentar dar conta daquele universo, com o intuito de apresentar o melhor possível para o público.

Peter Brook mesmo, depois dos anos de convívio com Grotowski, parte para a África, para fugir a plateia burguesa e encontrar uma forma de comunicação com outra gente. Há que se furtar dos labirintos tanto dos processos herméticos quanto das máquina de produção. O difícil é a fusão das pesquisas com a sua comunicabilidade, que não pode ser dirigida para os eleitos. Sem dúvida que foi maravilhoso ter participado um pouco da aristocracia do espírito, que é o mundo grotowskiano, com os seus menestréis percorrendo castelos de artistas do mundo, como se fazia no medievo. Igualmente positivo foi poder olhar para isto e dizer que não é este o caminho que busco, querendo-o só para mim.

Nos Estados Unidos, mesmo que não saibamos exatamente como Lee Strasberg trabalhava, o cinema americano é, de alguma maneira, a demonstração mais viva do método de Stanislavski. Ainda que restem dúvidas sobre quais foram os processos, identificamos a interpretação americana como próxima à *mimesis*. Por exemplo: a atriz inglesa Helen Mirren estiliza a rainha da Inglaterra, recriando-a, e acreditamos na personagem. Já a competente Meryl Streep copia Margaret Thatcher. São duas linhas completamente distintas e eu fico com a forma inglesa. Prefiro a recriação artística que me faz crer naquilo como sendo verossímil do que a cópia exata feita com perfeição, sem descartar a eficácia. E nisto entra um gosto pessoal pela estilização interpretativa, que vejo como mais verdadeira, do que a cópia mimética da representação. Não é uma verdade absoluta, no entanto me chama a atenção este encantamento que talvez aquela rainha poderia ter sido, como a conduziu a Sra Mirren, escapando do documental. Entre os

americanos Elia Kazan e Lee Strasberg, excluindo talvez Stella Adler, que foram os que mais vimos através do cinema, temos uma noção de quais aspectos de Stanislavski foram por eles abordados.

O que é bem diferente da arca russa, com a qual fiquei fascinado vendo os atores. Assistindo aos filmes de Alexandr Sokurov, perguntei-me como os intérpretes faziam aquilo, pois era sensacional como recriação. Havia uma atriz, na pele de *Catarina da Rússia*, em dois tempos diferentes: ela jovem, em que está no teatro assistindo a uma peça e fica com vontade de fazer xixi e sai correndo; e depois ela velha, andando pelos jardins do Hermitage. Eu disse, "Que forma de interpretação fascinante é essa!".

O próprio filme que ele faz sobre Lênin velho. Há uma cena em que contém uma definição tão simples de classe social: a mulher que está ao seu lado, depois de comer, retira o prato da mesa e fica de perfil enquanto os outros estão sentados de frente, ao modo ocidental. São pequenas observações que atingem outro terreno, sem a pretensão de reproduzir a vida, mas de nos fornecer uma interpretação sobre ela. Suponho que haja uma filiação do cinema russo a Stanislavski e temos a impressão de que aqueles atores foram treinados para gerar um outro grau de provocação no espectador, que não o de mera reprodução, produtor de incômodos.

Vejam que interessante. A Rússia em que Stanislavski nasceu vinha de uma tradição literária de Ivan Turgueniev, Aleksandr Pushkin, Fiodor Dostoievski e Liev Tolstoi. Nas artes plásticas, no cinema e na música houve um desenvolvimento enorme. E esse país estava à beira de uma revolução, quer se concorde com ela ou não, mas havia a iminência de uma mudança potente. Os geradores dessa qualidade artística, em diversas áreas, estão em meio a uma grande transformação, jogando ideias fora e começando outras, porque todo esse conjunto de talentos russos também faziam parte de um processo histórico. E quando chegamos às décadas de 1970 e 80, eu venho a receber uma visão sobre Stanislavski como um diretor burguês, reacionário e conservador, que sempre cooptou um sistema e não essas raízes profundas e revolucionárias.

Hoje se confunde revolução com rebeldia. Uma pessoa pode estar num barco à deriva mas há duas diferentes atitudes que ela pode tomar.

Uma é pular do barco e tentar nadar para sobreviver. A outra é ficar no barco gritando. Nós, por uma questão cultural, damos muito mais valor à rebeldia que à revolução. Não há como ficar gritando na canoa contra isso, porque seria uma atitude reacionária: ficar esbravejando ao invés de abrir os olhos para esta arte gerada.

Relembro que aceitei o convite para participar desse Seminário como um praticante de teatro, admirador de Stanislavski, mas não sou um estudioso de sua obra. E, justo por isto, crivado de equívocos a seu respeito, até hoje. Obrigado.

Perguntas da Plateia – 12 de dezembro de 2013

DIEGO MOSCHKOVICH E EDUARDO TOLENTINO

Plateia – Sobre Maria Knebel, circula no Brasil uma versão em espanhol do livro *O último Stanislavski*.

Diego – A edição espanhola ganhou este nome por razões mercadológicas, como o último feito de Stanislavski, associado ao método da análise através da ação ao Stanislavski, mas a construção "o último Stanislavski" é imprecisa. Os nomes são importantes, do ponto de vista da prática teatral, porque refletem um processo de pensamento e da pesquisa do Sistema. Os livros de Stanislavski que conhecemos como *A preparação do ator* e *A construção da personagem* se chamam, nos originais: *O trabalho do ator si mesmo no processo criativo da experiência do vivo* (primeiro volume) e *O trabalho do ator sobre si mesmo no processo criativo da corporificação* (segundo volume).

Perejivanie é um termo difícil de se traduzir porque tem uma acepção corriqueira da língua e uma acepção terminológica dentro do Sistema que são diferentes. Assim, podemos ler como vivência ou revivência. *-jivanie* vem de viver, vida e *pere* é alguma coisa que geralmente é traduzida como o nosso prefixo *re-* de reviver, revivência, etc. Mas neste caso se usa outro prefixo que cabe também – em russo isso é muito claro, nas línguas latinas não – que é o *trans-* de transcender, de transgredir. Um neologismo que poderia ser criado para essa palavra é a transvivência. Por isso que em espanhol ficou vivência.

Vassiliev foi quem nos chamou atenção para o fato de que não é só o viver. Por que é a experiência do vivo. Tem relação com o *étude*, com o laboratório, que é a criação de uma estrutura em que aquilo que é vivo possa ser experienciado efetivamente. Esse é o material criativo do ator e quando ele entra em estado criativo sobre si mesmo, segundo Stanislavski, passa a *perejivat*, passa a experienciar aquilo que é vivo dentro dele na relação com o outro.

É verdade que Stanislavski usa o termo russo religioso para encarnação, como os espanhóis traduziram *corporificação*, no título do segundo volume. Mas ele tem em mente o processo que cria o corpo do personagem em cena, de corporificação da figura cênica do personagem.

Já os editores americanos, como Elizabeth Hapgood, também mudaram, para vender, e colocaram os títulos nos termos que conhecemos no Brasil.

Plateia – Como lidar com resistências dos atores?

Tolentino – Angel Vianna, parceira de Klauss Vianna, fez-me pensar sobre o que é resistência. Certo dia, com aquele jeito de bruxa dela, disse: "Vocês têm medo de fazer bem". Ou seja, resistimos a nos entregarmos àquilo que poderíamos melhorar.

Recentemente acompanhei uma experiência chamada Genoma, em que analistas lacanianos estudam a série de consequências psicológicas que pessoas com doenças degenerativas têm e como elas serão tratadas. Havia uma senhora que reclamava muito e um terapeuta analista disse a ela: "A senhora tem certeza que quer se tratar? Se a senhora ficar boa, terá que parar de reclamar". Vejam que é preciso mudar de paradigma, no qual nos apoiamos confortavelmente, mas isto dói. No entanto, resistir dói mais ainda.

Como um chinês, você deixa as resistências dos atores virem e com toda a paciência vai desmontando-as. Em uma luta chinesa, a força do golpe é devolvida com a mesma intensidade. Tenho que ser capaz de sentar com uma pessoa que pense radicalmente diferente de mim, mesmo que ache execrável o que ela está pensando e ouvir, ouvir e concordar. Até o momento em que descubro um ponto que vai tocar aquela pessoa aproveitar esse instante para dar o contragolpe. Com os atores é assim: olhar, ter paciência e escutar.

Plateia – Vocês poderiam falar sobre o plano verbal, porque às vezes entendemos a ação física e a fala separadamente.

Diego – A linha que vem de Stanislavski, Maria Knebel, Butkevich e Vassiliev, classifica em três as estruturas dramáticas: a *situativa*, a *lúdica* e de *transição*. A primeira surgiu antes e se fortaleceu no final do século XIX. O Sistema de Stanislavski foi criado para esta estrutura de situação. É onde os atores, em cena, criam uma determinada situação e agem a partir dela. A *lúdica* é onde os atores agem pelas ideias e jogam com o que está sendo discutido naquele texto conceitualmente. A de *transição* envolve as anteriores e tem o que Vassiliev chama de saltos. O ator está na situação, acontece algo e então ele passa para outro plano, agindo dentro desta nova dimensão.

Essa Escola enxerga as três estruturas e considera a ação como una, mas contendo três planos de diferentes importâncias. Na *situativa* o dominante é a ação psíquica que se dá através da relação. Na de *transição* pode ser tanto a ação física, quanto a psíquica ou a verbal. E na *lúdica* a mais importante de todas é a ação verbal, que não é de simples definição e que me arrisco a dizer que se trata da vontade do ator sobre um determinado objeto através das palavras.

Tolentino – Assisti à *Medeia*, na versão de Vassiliev e ficou claro o quão podem ser distintos os significados verbais para cada encenador e, consequentemente, para o público. A experiência de ler Brecht é diferente da de ver um espetáculo dirigido por um brechtiano, pois é possível reparar os equívocos sobre o distanciamento. Também quando vi Ingmar Bergman fazendo teatro, notei que trabalhava a ação verbal, o que derivava em falas imagéticas, alcançando o lúdico.

Plateia – Algum comentário sobre o risco do excesso de envolvimento do ator com o personagem?

Diego – De acordo com as pesquisas sobre Stanislavski, nem toda estrutura dramática requer a identificação do ator com o seu papel. Hamlet, por exemplo, tem que ser tratado como uma ideia, em que a personagem age autenticamente como um ser humano, sim, mas de forma diferente por ser uma ideia.

Tolentino – Os ingleses recriam muito bem estilizando seus personagens no plano das ideias, como no exemplo que dei da Margaret Thatcher na palestra. O ator Alan Bates, em *Fortune's Fool*, de Turgueniev, que eu traduziria como *Fadado ao fracasso* ou, se quiséssemos usar a aliteração, *O bobo da sorte*, tinha um grande monólogo de bebedeira em que em nenhum momento mimetizava um bêbado. Não enrolava a língua, não ficava trôpego, mas criava pequenas ações que alguém neste estado tem que enfrentar. Por exemplo: caía um lenço da sua mão, que ele tinha que pegar sem se desequilibrar. Era quase um número circense acompanhando todo o monólogo, uma série de ações criadas e estilizadas. Quando ele passava por trás de uma coluna, que os outros personagens não viam mas a plateia sim, dava mais um gole na bebida. Ele ia ficando bêbado na nossa frente sem forçar, em nenhum momento, a bebedeira e sim mostrando os problemas que o bêbado enfrenta. É um exemplo de estilização.

Plateia – Existe no Brasil alguma estrutura parecida com os estúdios que Stanislavski idealizou?

Diego – Em lugar nenhum do mundo existe como ele criou. Apesar das críticas que se possa fazer, lembremos que isso ocorreu em dois tipos de países. Naqueles que organizavam sua produção de acordo com uma lógica do socialismo, onde a produção estava estruturada de uma forma mais coletiva que a dos países do capitalismo. E também em países "keynesianos", que imitavam alguns elementos do socialismo, cuja concessão de direitos se baseou na ultraexploração dos países do terceiro mundo, como os laboratórios de Eugênio Barba na Dinamarca.

O mesmo vale para o cinema. O gênio Tarkovski fez seu pior filme quando teve que se deparar com a necessidade de procurar patrocinadores privados. É muito importante falar disso com todas as palavras. Em *O espelho*, ele tinha uma estrutura que o permitia esperar três meses num *set* uma nuvem passar do jeito que ele queria para fazer uma tomada. Uma base semelhante possibilitou ao Vassiliev passar três anos ensaiando em um laboratório. Hoje, isto não ocorre, o que não significa que não tenhamos que nos organizarmos para criá-las.

Tolentino – É impressionante a diferença do teatro do leste comparado ao do ocidente, mesmo que essas estruturas tenham sido destruídas e que cada lugar tenha sua peculiaridade. Mas faço uma ressalva aos portenhos. Em Buenos Aires existe uma série de pequenos estúdios e salas com qualidade excepcional que geram espetáculos fantásticos. Não se entende como eles produzem cinema e teatro com aqueles governantes. Um teatro latino-americano, periférico, com uma tremenda identidade própria. Cito apenas o Timbre4, que já veio para cá, para não me estender e falo da Argentina porque é recorrente nos guiarmos pelos europeus. Vale a pena pegar um ônibus para ir assistir teatro lá e dar um soco na boca do nosso estômago, da nossa preguiça.

Plateia – Gostaria que se falasse um pouco mais sobre Kedrov.

Diego – Do pouco que sei, pois não o pesquisei, ele foi um dos alunos do Stanislavski e, antes da morte de seu mestre, foi nomeado diretor do Teatro de Arte de Moscou, não do laboratório mas do repertório. Tenho a impressão que ele aceitou as necessidades comerciais e ideológicas da época, tentando justificar o Sistema Stanislavski segundo as pressões de um momento histórico específico. É como se bastasse compor uma partitura física precisa para uma peça ser verossímil. Porém, ao se limitar a isto, o TAM entrou em crise no final dos anos de 1940 e começo dos anos 1950.

A grande virada do teatro soviético foi quando os alunos da Maria Knebel começaram a se tornar diretores, nos anos 1960: Anatoly Efros em Moscou, Sulimov em São Petesburgo. Ela trabalhou como pedagoga por muitos anos e foi responsável pelo surgimento de toda uma geração. Vassiliev e Shapiro foram seus alunos.

Plateia – Eugênio Kusnet[27] teve contato com Knebel em 1968, quando ele voltou à Rússia?

27 Eugênio Kusnet foi ator e professor de atuação nascido na Rússia, mas que trabalhou no Brasil entre as décadas de 1950 a 70. Escreveu o livro *Ator e método*, no qual difunde sua apropriação do Sistema de Stanislavski. (N.O.)

Diego – Kusnet teve aulas com a Maria Knebel durante um mês ou quarenta e cinco dias, na *Shchukinskom uchilishche* (Escola Shchukin). Ela estava dando um curso para estrangeiros, que foram conhecer o teatro russo da época. Tanto que no livro *Ator e método*, de Kusnet, no capítulo sobre a Análise Ativa, quando ele explica o que é o laboratório há uma nota de rodapé apontando que Stanislavski e Maria Knebel designavam Laboratório de *Étude* mas que ele decidiu chamar laboratório por achar o termo mais adequado à realidade brasileira.

Plateia – Para quem está começando, não é simples passar das leituras dos livros à prática.

Diego – O meu primeiro ano de estudos foi completamente prático e tínhamos também teoria e história do teatro. Só quando saímos de férias que recebemos a indicação para lermos o primeiro tomo de Stanislavski.

Plateia – E o realismo em tempos pós-dramáticos?

Diego – Quando Stanislavski formula o conceito de supertarefa[28], que conhecemos pela tradução como superobjetivo, ele estava trabalhando no papel d'*O doente imaginário*! Este exemplo é claro e Maria Knebel o usa muito. Depois de definir que a supertarefa, ou o superobjetivo, desse personagem seria: "quero ser doente", ele percebeu que o humor de Molière não acontecia. Quando a proposta mudou para "quero que os outros me considerem doente", sem se identificar com o personagem, houve uma conquista.

Tolentino – No Brasil o ato de contar uma história ficou associado ao realismo e quando Stanislavski fez *O doente imaginário*, tratava-se de uma fábula a ser contada. Porque, entre nós, isso ficou feio? Quantas maneiras que se tem de contar ou recontar uma história?

28 Ver opinião de Maria Thais sobre a supertarefa, na página 66. (N.O.)

Volto ao caso argentino pela trânsito entre o teatro de estúdio e o comercial, porque lá os atores, os diretores e o público frequentam os dois. Um não nega o outro. Eles se contrapõem e criam uma dialética estética.

Lembremos de Stanislavski e Meierhold. Por mais que suas linguagens fossem diferentes, elas coexistiram e se influenciaram, se auto-questionaram. No Brasil houve uma fratura e a banda não toca assim no teatro.

Plateia – Poderiam debater o trabalho de mesa?

Diego – O Teatro de Arte de Moscou trabalhou muitos anos com o trabalho de mesa. Até os atores compreenderem todas as relações, não se ia direto para a cena e as ações. Em seus últimos anos de vida, Stanislavski percebeu uma passividade crescente nos atores que queriam entender toda a dramaturgia envolta de uma mesa, antes das experimentações cênicas. Então ele passou a defender que era possível compreender as ideias de um texto agindo e propôs o *étude*, que é um modo de se analisar a peça e o papel em ação, já fazendo.

Faz-se uma análise rápida, entende-se o que acontece na cena e parte-se para o palco para provar. É provável que não se acerte, pois o personagem vem do autor determinado. Assim Stanislavski cria a metodologia do erro no teatro. Feito um primeiro *étude*, volta-se à mesa para ler, com um acúmulo prático e volta-se a mais um *étude*, em uma aproximação por etapas ao material em questão.

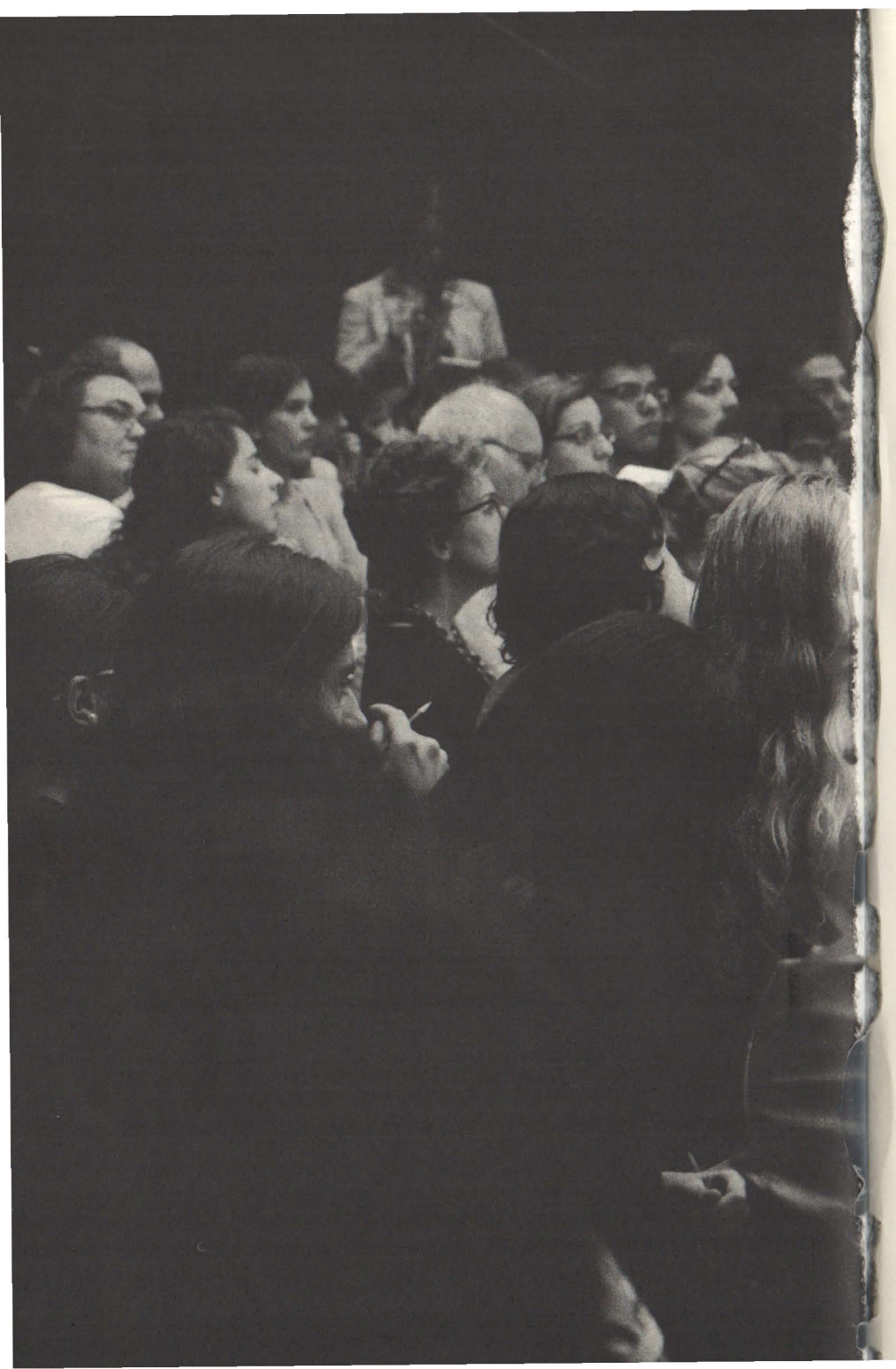
Uma ressalva: o Método das Ações Físicas foi também difundido por opiniões de Eugênio Barba sobre o que ele havia aprendido com Grotowski, que estudou o método formalizado, engessado na Rússia e que depois encontrou caminhos próprios de pesquisas laboratoriais. Há uma distância entre o que foi concebido por quem o concebeu e por quem dele se apropriou, em outros países.

Plateia – Existe uma polêmica sobre a memória emotiva?

Tolentino – Em teatro existe a repetição dos ensaios e das apresentações, já o cinema é feito em tomadas. Enquanto no primeiro pode haver um desgaste da memória, o mesmo não necessariamente ocorre nas filmagens, em que uma lembrança pessoal pode auxiliar no momento da ação. Se levarmos em conta que Lee Strasberg trabalhou com atores que também foram ou vieram das telas, podemos contextualizar um pouco mais este debate. No entanto, podemos pensar em analogias que auxiliem os atores a recuperar sentimentos sem resvalar em deturpações que levem as pessoas a estados emocionais duvidosos em cena.

Diego – Cronologicamente, a apropriação americana aconteceu antes dos livros de Stanislavski serem publicados em russo, visto que eles foram publicados primeiro em inglês nos Estados Unidos. Some-se a isto o fato de que, durante a turnê que o Teatro de Arte de Moscou fez naquele país, dois integrantes do grupo não voltaram para a Rússia e passaram a dar aulas por lá. E entre os alunos de Richard Boleslawski e Maria Ouspenskaya, estavam Sanford Meisner, Stella Adler e Lee Strasberg.

À época, a memória emotiva era usada de uma certa forma, embora o Sistema estivesse em construção. Isto explica uma parte dos desvios cometidos, já que o casal russo transmitiu o que sabia na ocasião aos americanos, que replicaram este conceito. Como podemos observar, não é a única vez que uma visão parcial causa danos a um processo muito mais amplo.



APÊNDICE

Notas explicativas

A

Optamos por publicar o conjunto de exercícios que constam no livro *La ligne des actions physiques*, uma vez que não é usual encontrarmos na literatura stanislavskiana uma lista organizada didaticamente, como a incluida no final dos escritos de autoria de Marie-Christine Autant-Mathieu. A pesquisadora francesa nos explicou que as sequências práticas não têm relação direta com o restante do conteúdo de seu livro e o mesmo se pode dizer sobre as palestras que constam em *Stanislavski revivido*. Porém, para aqueles que costumam executar exercícios oriundos do Sistema Stanislavski, supomos ser esta uma boa fonte de pesquisa, levando-se em conta que diversas associações podem ser feitas de acordo com o grau de interesse dos leitores. A tradução do francês para o português a seguir, inédita, é de Ana Paula Zanandréa.

NEY PIACENTINI E PAULO FÁVARI

B

Estes exercícios são propostos por Lidia Novitskaia, retirados do ensinamento que ela recebeu como assistente de Stanislavski no Estúdio Lírico-Dramático entre 1935 e 1938.

Traduzimos aqui os exercícios de descontração [muscular] e de andamento-ritmo que possuem ligação direta com a "linha das ações físicas", a qual este livro é consagrado. Novitskaia classificou outros onze tipos de exercícios: sobre o "se" dentro das circunstâncias propostas; a imaginação; a atenção cênica; o senso da verdade e do espírito lógico; a fé e a ingenuidade cênica; a memória emocional; a comunicação; a caracterização; o jogo de cena; a passagem do *étude* ao espetáculo; o superobjetivo e a ação transversal.

MARIE-CHRISTINE AUTANT-MATHIEU

Exercícios do livro La ligne des actions physiques de Marie-Christine Autant-Mathieu

Descontração muscular

1. Alongar todos os músculos e dividir 3450 por 15.

2. Arrancar uma cadeira das mãos de seu parceiro [de trabalho] multiplicando mentalmente 17 por 120; ou recitando versos de um poema conhecido; ou lembrando-se de fatos que aconteceram durante o dia.

3. Propor aos estudantes que procurem por um objeto caído (lápis, caderno, anel, etc.). Se ele o faz com lógica e verdade, pedir para que recomece. E dizer também que os outros estudantes verificarão se ele faz tudo como da primeira vez.

Normalmente, o estudante se perturba ao recomeçar; ele se contrai e evidentemente perde a lógica de sua ação. Em seguida, propor aos outros alunos que façam uma série de exercícios parecidos. Todos eles se convencem, a partir de suas experiências pessoais, que a tensão física, a contração involuntária dos músculos, paralisa a atividade, a vida física, prejudicando o processo criador.

O controle muscular dá-se em quatro etapas:

a) Dominar o comando muscular.

b) Definir o centro de gravidade e os pontos de apoio.

c) Sentir quais músculos suportam o peso em cada ação física. Saber utilizar estes músculos o tanto quanto for necessário.

d) Justificar as poses, os gestos e os movimentos.

ETAPA I: O controle muscular

Exercícios para definir e eliminar as tensões musculares

1. Propor ao grupo de alunos de sentar confortavelmente, de relaxar e de sentir as tensões inúteis. Fazê-los ter consciência de que, mesmo nesta posição de repouso, pode haver tensões pontuais nos músculos das mãos,

das pernas, etc. Para que isso seja mais claro, contrair ligeiramente os pulsos, os ombros, as pernas, e depois explicar a diferença entre os estados de contração e de relaxamento, e entre as sensações num caso e noutro.

2. Sentar sobre o braço de uma poltrona, definir as tensões e eliminá-las.

3. Caminhar, definir as tensões inúteis e eliminá-las. Verificar se a tensão não se deslocou, por exemplo, do pulso ao cotovelo ou ao pescoço, do pescoço aos ombros, etc.

4. Apoiar-se na parede, apoiar os cotovelos na mesa, na borda da janela, e localizar aqui também a tensão supérflua.

5. Repousar-se deitando no sofá. Definir onde estão as tensões e eliminá-las.

6. Fazer com que diversos alunos sentem-se no sofá, determinando onde estão as tensões.

Stanislavski dizia que o "controlador muscular" deve sem cessar, tanto na vida tanto quanto na cena, prezar para que não haja nem tensão nem contração muscular em nenhuma parte. Este processo de autoverificação e de eliminação de tensão supérflua deve ser adquirido, tornar-se mecânico, inconsciente, etc.

Exercícios para retirar a tensão muscular

1. Medir o comprimento de uma peça a passos largos.
2. Abrir e fechar uma porta.
3. Colocar cinco cadeiras contra a parede.
4. Preparar a sala para receber convidados.
5. Abrir a janela e limpar os vidros.
6. Examinar o conteúdo de sua bolsa.
7. Dar o nó na gravata, amarrar os cadarços, a sua echarpe.

Exercícios de comando muscular

1. Fazer com que todos os participantes sentem-se em cadeiras, em linha ou em semicírculo. No [comando] 1: tencionar todo o corpo ao extremo. No 2: relaxar-se completamente. Repetir diversas vezes.

2. Em posição sentada ou caminhando, contrair sucessivamente os músculos do pescoço, dos ombros, da perna direita, da esquerda, do braço direito e o do esquerdo. Contrair ao mesmo tempo os músculos da perna direita e do braço esquerdo e inversamente. Passar a contração da perna direita à esquerda, etc.

3. Sentar-se direito e projetar os ombros para trás. Sentir quais músculos das costas trabalham. Repetir este movimento diversas vezes. Na mesma posição, projetar inicialmente o ombro direito, depois o esquerdo, sem mexer os braços.

4. *Os manequins.* Para uma contração total do corpo. Um aluno contrai completamente seu corpo em qualquer posição. Outro aluno assume a pose que ele adotou (o manequim) e que não deve ser modificada; o corpo não pode relaxar.

5. *Bonecas de pano.* Para um relaxamento total do corpo. Os alunos são como bonecas de pano suspendidas por fios. Retira-se o fio e deixa-lhes cair no chão.

6. *O sorrateiro.* Exercício com uma paliçada imaginável. A instrução: é necessário se arrastar sob a paliçada para entrar no jardim sem o conhecimento do guarda. Ao bater palmas uma vez: os alunos se arrastam sob a paliçada imaginária que se encontra a 40 cm do solo, pouco a pouco a cabeça, [depois] as costas passam por debaixo da paliçada. Ao bater as mãos uma segunda vez (indicação: o guardião está chegando): os alunos se arrancam de baixo da paliçada.

7. *O gato.* Colocar-se de quatro. Ao bater palmas (ou na indicação "miau, miau"): arquear as costas como um gato que se estira e que vem até você para ser acariciado. Ao bater as mãos (ou na indicação: "xô!"): arredondar as costas como um gato em cólera que grunhe pronto para atacar.

8. Colocar-se contra a parede. O pedagogo começa a contar. Curvar-se progressivamente nos tempos 4, 8, 16, 32, depois erguer-se no mesmo ritmo. Fazer estes exercícios sentados. A cabeça enrola-se por primeiro, depois o pescoço, as primeiras vértebras cervicais, etc.

9. Verificar o trabalho muscular dos pulsos:

a) Mexer cada dedo separadamente. Dobrar os dedos um por um.

4082

b) Sacudir os pulsos como que para tirar gotas d'água. Esfregar os pulsos contra o rosto como se fizesse calor. Desenhar com os pulsos um oito deitado, um leque, mover como se fizesse fogo com os dedos, segurar seus dedos (fazendo trabalhar apenas os pulsos).

c) Segurar os pulsos e fazer com as mãos uma onda continua. Os alunos podem fazer o exercício todos ao mesmo tempo ou sucessivamente, como se eles transmitissem uns aos outros a onda.

10. Com o corpo em repouso, mexer apenas uma mão, uma perna, depois a cabeça, etc.

11. Colocar a perna direita sobre a perna esquerda e com a planta do pé direito desenhar as letras O, D, A e outras, depois fazer a mesma coisa com a planta do pé esquerdo.

12. Exercício de expressividade dos braços e das pernas. Para os braços: à mesa, durante um exame, gesto de conciliação. Para as pernas: a espera antes de uma visita; o primeiro ano no serviço militar.

ETAPA II: Centro de Gravidade e pontos de apoio

Defini-los para uma maior estabilidade

O centro de gravidade encontra-se entre 2 e 2,5 cm abaixo do sacro e a 4,5 cm acima de uma linha que passa pelo centro das duas articulações ilíacas. Quando a gente muda de posição, o centro de gravidade se desloca. Quando a gente balança o torso de um lado para o outro, caso o centro de gravidade não se encontra em cima do ponto de apoio, acontece uma queda. É possível evitá-la deslocando uma perna e constituindo então um novo ponto de apoio sobre do qual, então, o centro de gravidade se reposiciona.

1. Pegar duas cadeiras e posicioná-las a um metro uma da outra. Propor a um aluno de colocar um joelho sobre uma cadeira e de tentar pegar a outra cadeira erguendo simultaneamente a outra perna. Analisar os movimentos efetuados para deslocar o centro de gravidade e o ponto de apoio.

2. Colocar-se de joelhos sobre a cadeira e, apoiando uma mão na cadeira, tentar, sem tocar no chão, recolher um papel amassado com a outra mão.

3. De joelhos, sem colocar os pés no chão, tentar alcançar um objeto situado no alto.

4. Sem deixar sua cadeira, passar um livro a seu vizinho que se encontra em pé longe de você.

5. Sentado no sofá, esticar-se para alcançar um livro pousado sobre uma mesa. Sem se levantar, pegar as flores que estão sobre a janela, uma agulha que está no chão. Esticar o mais longe possível um braço, depois o outro.

6. Descer escadas, rápida ou lentamente, degrau por degrau.

7. Ajoelhar-se no meio da sala e depois, ao sinal, começar a se levantar imaginando que recebe um empurrão inesperado nas costas ou no peito. Encontrar o ponto de apoio para resistir.

8. Propor a um aluno que ele imagine estar sentado e que alguém tenta empurrá-lo de sua cadeira. A cadeira oscila, mas ele permanece sobre ela. Durante o exercício, encontrar onde está o ponto de apoio.

A cada exercício, definir precisamente o ponto de apoio e eliminar as tensões supérfluas, sem acreditar que elas são necessárias para conservar o equilíbrio. Refazer este treinamento em casa.

Encontrar o centro da gravidade e o ponto de apoio mudando constantemente de posição

Deslocamento do centro de gravidade

1. Sentar sobre uma cadeira apoiando os cotovelos no encosto e definir os pontos de apoio (cotovelos, pernas). Depois, retirar a cadeira, encostar as costas na parede, na porta, e definir os pontos de apoio (costas, pernas).

2. De pé sobre as duas pernas, deslocar o centro de gravidade sobre a perna esquerda e depois sobre a direita. Sustentar-se sobre uma perna, preparando-se para correr.

Adaptação rápida durante uma brusca mudança de posição.

1. Propor aos alunos que se sentem tranquilamente em suas cadeiras. Logo, ao sinal, cada um deve adotar uma posição-pose, como se estivessem congelados no lugar.

2. Todos em pé contra a parede. Um por um, alguém os agarra pelo braço e atira-os de um golpe seco para o meio da sala, onde vão permanecer congelados em uma pose de "aterrissagem". Analisa-se em seguida e determinam-se os pontos de apoio.

3. Correr em uma sala e parar bruscamente em frente a um ponto imaginário: na borda de um abismo ou de um desfiladeiro.

É imperativo encontrar espontaneamente as posições-poses, sem prepará-las.

ETAPA III: Quais músculos suportam o peso durante uma ação física; saber utilizar esses músculos quando necessários.

Provar uma sensação muscular correta durante uma ação precisa

1. Sentar-se à mesa. Colocar as mãos sobre a mesa. Pegar uma caixa de fósforos (ou um lápis). Fazer com que esse movimento seja natural, como na vida cotidiana.

2. Pegar um vaso, um relógio, um livro, os óculos, etc.

3. Com a mão, limpar as migalhas, o pó de seus joelhos. Depois, deixar cair um livro, uns cascalhos.

4. Atirar uma bola de papel amassado, primeiramente para o chão, depois em uma direção precisa (para uma lixeira ou uma caixa).

5. Indicar para quem está sentado ao seu lado como ir ao serviço administrativo, à biblioteca, à sala de espetáculo, em outro cômodo. Sem que os outros vejam, mostrar ao seu colega a pessoa que lhe interessa.

6. Apanhar sobre o rio um cachecol que boia.

7. Caminhar sobre um tapete e, com o pé, sentir um buraco ou uma saliência. Com o pé, tentar sentir se não há uma poça d'água na sua frente. Imaginar que você caminha de noite sobre uma ponte estreita onde falta uma tábua.

8. Avaliar, com as mãos, o peso das cortinas penduradas nas portas.

9. Procurar por um prego na parede.

10. Realizar estes exercícios sem tensão supérflua, utilizando apenas a energia necessária, e exercitar-se todos os dias sistematicamente.

Exercícios para sentir a tensão muscular levantando uma carga imaginária

1. Transportar uma cadeira da parede até a mesa e definir quais músculos foram solicitados. Depois fazer exatamente a mesma coisa com uma cadeira imaginária, com a mesma tensão muscular, colocando a mesma energia. Se isso não funcionar com uma cadeira imaginária, recomeçar o exercício com a cadeira verdadeira. Os exercícios seguintes também serão efetuados passando do objeto real ao imaginário.

2. Transportar uma pequena mesa.

3. Afastar uma mesa.

4. Empurrar a pesada porta de um carro, uma persiana leve, uma pequena cortina.

5. Abrir a tampa de um piano de cauda, de um piano de armário.

6. Deslocar um armário sozinho. Empurrar uma mala pesada.

7. Levantar uma caixa, uma mesa, um balde d'água.

8. Depois de obter uma sensação muscular correta com a execução destas ações, justificá-las, e depois de ter definido sobre qual propósito elas são executadas, repeti-las. Cuidar para contrair apenas os músculos necessários. O ator frequentemente tem que lidar com objetos falsos.

Em *O submundo* de Gorki, o barão, que desde a cozinha transporta cestas pesadas sobre uma balança, diz "Hoje [elas] estão bem pesadas." O ator que representa o papel deve transmitir corretamente a tensão, o peso de sua carga imaginária.

Outros exercícios

1. Interrogar os participantes sobre seus esportes favoritos. Depois, perguntá-los quais músculos são os mais solicitados neste esporte e reproduzir estas ações com um máximo de precisão. Fixar um propósito e refazê-los.

2. Pedir aos participantes qual esforço físico lhes é familiar, quais hábitos de trabalho eles desenvolveram, depois propor que os reproduzam de memória. Aqui, uma lista aproximativa de ações: cortar lenha; lançar um peso, arrastar uma caixa ou uma mala; tirar água de uma bomba ou de um poço; portar baldes d'água sobre uma balança; puxar ou deslizar um pedaço de madeira, transportar um saco de batatas; enterrar uma estaca e arrancá-la do solo; afundar um prego na parede e extraí-lo com um alicate; erguer um saco de farinha; torcer roupas; cavar um canteiro de flores num jardim, o solo de uma terra virgem, cavar a neve gelada e a poeira toda fresca; empurrar uma barca pela margem.

3. Refazer estas ações depois de dar-lhes um propósito.

Exercício para desenvolver as trocas

1. Ações sem objetos para fazer a dois, de maneira sincronizada: serrar madeira; empurrar uma caixa grande, um sofá; deslocar um armário; remar; jogar tênis; jogar bola.

2. Constituir um círculo e fazer circular um peso, mudando sem cessar de objeto: uma caixa pesada, tijolos, baldes cheios de água ou baldes vazios. Ter um objetivo ao agir. Ao mudar o objeto, mudar também o propósito.

3. Exercícios em grupo sobre ações sem objetos. Plantar árvores jovens e maciças. Um domingo "verde" onde voluntários se ocupam do meio ambiente do bairro. Cavam, transportam a terra nos carrinhos de mão, trazem as plantas, os baldes d'água, regam. Um canteiro: transportar cargas pesadas, um monte de tijolos, cimento, etc.

Os exercícios devem reproduzir somente o que é familiar aos alunos.

Tensão durante afrontamentos, sem pressionar o adversário.

Exercícios para apreciar a relação com o parceiro

1. Um dos participantes coloca-se em uma posição defensiva, os pés plantados firmemente no solo. O outro tenta desestabilizá-lo com uma trombada no ombro. Cada um deve saber em seguida quais músculos

foram solicitados. Recomeçar o combate, mas sem a intervenção física do parceiro: ele deve ser reconstituído de memória para, depois, reencontrar a sucessão de sensações musculares corretas.

2. Empurrar fortemente o parceiro para que ele rodopie e caia; empurrá-lo levemente.

3. Expulsar o parceiro da mesa.

4. Pegá-lo pelo braço e puxá-lo para trás de você.

5. Parar e fazer um homem que corre girar sobre si mesmo.

6. Segurando-o pelo braço, obrigar o parceiro a se colocar de joelhos.

7. Arrancar sua mão daquela do seu colega. Segurar bruscamente uma cadeira, um livro, uma carta.

8. Remover de seus joelhos as mãos do parceiro.

9. Amarrar-lhe as mãos nas costas.

10. Desamarrá-las.

11. Surgir por detrás do seu parceiro e se jogar sobre ele. Liberar-se de um colega que atacou você de repente.

12. Colocar-se um em cada ponta de uma corda e puxar para ver quem ganha.

Sempre começar o exercício exercendo uma verdadeira ação física sobre seu colega, engajando um combate verdadeiro para verificar a tensão muscular correta necessária. Depois, passar aos exercícios de simulação.

Etapa IV: Justificação dos movimentos, posições, poses

1. Fazer com que seis a oito participantes sentem-se. Ao primeiro sinal, eles devem adotar uma pose. Ao segundo sinal, sem mudar de pose, eles devem encontrar um ponto de apoio, eliminar a tensão supérflua. Ao terceiro sinal, eles devem justificar suas poses através de uma intenção. Interrogá-los em seguida para compreender o senso de suas poses, posições, ações (— Por que você fixou o chão?, — O que assustou você?).

2. Colocar os alunos em fila e, um por vez, pegá-los pelo braço, puxá-los para o meio da sala e pedir-lhes para que justifiquem suas poses, depois continuar.

3. Fazer vir de dez a doze pessoas. Dividi-los em dois grupos, o primeiro é aquele dos "diretores", o segundo é aquele dos "atores". Os "diretores" indicam aos "atores" poses e gestos. Os "atores" as justificam e começam a agir fixando um propósito.

4. No sinal combinado, lançar sem refletir a) um braço; b) os dois braços. Depois, parar o gesto, retê-lo, e, em seguida, justificá-lo e continuar.

A ação deve ser verdadeira, eficaz.

O Andamento-ritmo

Existem ritmos exteriores (físicos) e ritmos interiores (psicológicos). Não se pode confundir ritmo e andamento, compasso e métrica. O andamento é um elemento do ritmo. O compasso é um recorte do tempo. Para um compasso de quatro tempos, as combinações podem ser:

$$\frac{4}{32}+\frac{2}{16}+\frac{4}{8}+\frac{1}{4}$$

ou

$$\frac{1}{2}+\frac{1}{4}+\frac{2}{8}$$

Etapa I: Estudo do andamento-ritmo

Desenvolver o senso do ritmo

1. Dividir os alunos em quatro grupos e propor que batam palmas: o primeiro grupo marca o tempo inteiro, o segundo, o meio tempo, o terceiro, um quarto do tempo e o quarto, um oitavo do tempo (compasso de $\frac{4}{4}$). O pedagogo faz com que os grupos intervenham sucessivamente para obter um conjunto que funcione sobre estes diferentes ritmos.

2. Dar procedimento ao mesmo exercício caminhando.

3. Fazer com que todos caminhem segundo um ritmo muito contrastado, modificando-o aqui e lá, primeiramente em um oitavo de tempo, depois em meio tempo, depois novamente em um oitavo de tempo, depois em um quarto de tempo, etc.

4. Mover os braços e as pernas em diferentes ritmos (tempo inteiro, meio tempo, um quarto de tempo, um oitavo de tempo).

5. Trabalhar com os pulsos em diferentes ritmos (tempo inteiro, meio tempo, um quarto de tempo, um oitavo de tempo) fazendo

a) como se afastasse gotas da chuva;

b) como se disparasse um tiro com os dedos;

c) dobrar os dedos um após o outro;

d) desenhar com os pulsos um oito, etc.

6. Colocar os alunos em fila e propor que circulem um objeto em ritmos diferentes.

7. Agir sobre diferentes ritmos (tempo inteiro, meio tempo, um quarto e um oitavo de tempo). Cada aluno escolhe para si ações particulares

a) desempoeirar os móveis;

b) limpar os vidros;

c) deslocar os móveis;

d) folear um livro;

e) contar os fósforos;

f) colocar alguns livros na sua mochila;

g) procurar uma carta na sua bolsa, etc.

No começo, todo o mundo age no mesmo andamento-ritmo, por exemplo, no meio tempo, no tempo inteiro, num quarto de tempo, etc. Após, dividir o grupo em quatro subgrupos e fazê-los trabalhar junto, cada um segundo o seu ritmo.

8. Agir sobre diferentes andamentos-ritmos trocando os grupos sem parar.

Com exceção do primeiro exercício, tudo deve ser feito com o metrônomo (ou o pedagogo deve contar).

Do andamento-ritmo ao sentimento

1. Propor aos alunos que batam palmas primeiramente sobre os tempos inteiros, depois sobre os meios tempos, os quartos de tempo, os oitavos e um dezesseis avos de tempo, acentuando o início (compasso de $\frac{4}{4}$).

2. Escolher uma ação

a) dividir objetos entre si;

b) contar;

c) procurar;

d) deslocar os móveis;

e) fazer um sinal e o retomar sobre diferentes ritmos, mudar sem cessar de ritmo.

Por exemplo: levantar-se (tempo inteiro), aproximar-se da janela (meio tempo), abrir a cortina, olhar pela janela, fechar a cortina, afastar-se da janela (um quarto de tempo).

Ou então: levantar-se (meio tempo), aproximar-se da janela (um quarto de tempo), abrir a cortina (tempo inteiro), pausa (tempo inteiro), fechar a cortina (meio tempo), aproximar-se da cadeira (um quarto de tempo), tornar a sentar (tempo inteiro).

Do sentimento ao andamento-ritmo

1. O pedagogo dá as circunstâncias propostas aos participantes, obrigando-os a agir em função delas, a compor visões correspondentes:

Andamento-ritmo do espectador que veio ao teatro no inverno:

a) Ele chega cedo, antes dos sinais;

b) Ele chega depois do segundo sinal;

c) Após o terceiro sinal.

Andamento-ritmo do passageiro:

a) Que chegou à estação uma hora antes da partida do trem (ele não possui bilhete);

b) Que chegou 12 minutos antes da partida do trem (sem bilhete);

c) Que chegou cinco minutos antes da partida do trem (sem bilhete).

Andamento-ritmo do visitante do museu:

a) Que chegou cinco horas antes do horário de fechamento;

b) Que chegou uma hora antes do horário de fechamento.

Andamento-ritmo do visitante de uma exposição:

a) Que dispõe de todo o dia;

b) Que possui apenas duas horas.

2. Ações executadas em função de diferentes objetivos e segundo diferentes andamentos-ritmos:

a) Vestir-se para ir ver uma pessoa que é desagradável, mas a quem você deve visitar para obedecer a sua mãe (o andamento-ritmo será lento, mole).

b) Vestir-se para ir ao trabalho. Você tem tempo suficiente para chegar ao metrô sem se apressar (um andamento-ritmo calmo, eficaz).

c) Vestir-se para ir a um encontro galante (andamento-ritmo enérgico, com momentos mais lentos de fantasia).

3. Objetivos e ações que necessitam um andamento-ritmo particular:

a) Um revolucionário deve destruir escritos políticos antes de uma averiguação.

b) Acabar a formatação do número especial do jornal mural da usina.

c) Fazer uma exposição de fotografias em tempo limitado.

d) Preparar um edifício tendo em vista uma inspeção.

e) Se preparar para uma reunião, anotar questões.

4. Sensações que agem sobre a sua memória emocional e que suscitam um ritmo:

a) À noite, está escuro, a rua está deserta, você escuta caminharem atrás de você.

b) Primavera, um dia ensolarado, os pássaros cantam, as árvores florescem.

c) Barulho de carros que vão e vêm. Chegada de jovens. Barulhos de vozes, risos, cantos que aumentam e diminuem.

d) À noite, silêncio, odor de flores, de feno. De repente, um incêndio, a casa queima.

e) A floresta no inverno. Gritos de bestas selvagens, de lobos. Aqui, uma clareira, ao longe, luzes de casas do colcós. Luzes de aproximam. Latidos.

Etapa II: Andamento-ritmo aplicado nos *études*

Aprender a definir seu andamento-ritmo em cada cena dada e agir em função deste andamento-ritmo.

1. Sala de espera de uma estação:

a) Um grupo de pessoas está sentado e come; seu trem chega daqui a duas horas.

b) Um passageiro espera sua irmã que está atrasada (o trem chega em 15 minutos).

c) Uma jovem procura seu irmão mais novo a quem ela deixou há alguns minutos perto do caixa e que desapareceu.

d) Uma família que parte (o pai, a mãe, o filho), eles estão muito carregados, esperam o trem que deve, pensam, partir em uma hora. Mas o filho chega e anuncia que a partida se dará em dez minutos.

e) Um grupo de operários encontra um camarada, um operário proativo, que retorna de uma conferência do Conselho Internacional Pela Paz.

2. Turnê de um espetáculo num canto perdido da Sibéria. Os atores se preparam para o espetáculo. Já tocaram dois sinais:

a) Alguns estão prontos e ocupados: um se olha no espelho, verificando seu figurino, outro ensaia o seu papel, um terceiro cola seus bigodes, etc.

b) A atriz que deve entrar em cena por primeiro não tem todas as peças de seu figurino.

c) Um ator está sentado em frente ao espelho e se maquia: ele entra em cena apenas no final do ato. Mas outro, que se maquia também, deve entrar em cena em cinco minutos.

d) A figurinista deve estar lá para (ajudar a) todos.

3. Observar uma multidão, determinar o ritmo de certos indivíduos nesta multidão, determinar a motivação do ritmo:

a) Na estação;

b) No teatro durante o entreato;

c) Numa loja;

d) Em reunião;

e) Na rua;

f) Em uma praça;

g) Nos correios.

Exercícios individuais

1. Uma aluna passa a ferro quente uma blusa enfeitada com renda. Ela presta atenção (andamento-ritmo lento, atento). Ao mesmo tempo ela fala com fervor a sua amiga, que a veio ver, sobre o espetáculo do teatro francês que está em turnê em Moscou (andamento-ritmo rápido, apaixonado).

2. Eu devo ir trabalhar, me arrumo, preparo o café da manhã (andamento-ritmo rápido, eficaz) enquanto eu faço um ditado para a minha irmã mais nova, recitando de cor um extrato da novela *Doubrovski* de Puchkin (ritmo lento).

Exemplo de exercício conduzido com um pedagogo

O professor, se dirigindo ao aluno:

— Dou para você um ritmo exterior (calmo) e um ritmo interior (rápido, alegre).

O aluno conta as circunstâncias propostas:

— Eu fui enviado para uma expedição geológica. Eu estou contente de ir à taiga, mas eu escondo em casa a minha alegria para não fazer a minha mãe sofrer. Minha ação: eu me preparo a partir de amanhã.

Graduações do andamento-ritmo, do n°1 (ritmo apático, amorfo) ao n°10 (ritmo excitado, inflamado, aquele do pânico).

Exemplo do ritmo 1: em *O jardim das cerejeiras*, ato IV, fim do monólogo de *Firs*. Exemplo do n°10: extrato do romance *Na costa selvagem*[29] de Polevoi: incêndio no barco.

Quanto à cena entre *Arkadina* e *Treplev* (ato III de *A gaivota)* ela ilustra a tensão que aumenta do ritmo 5 ao ritmo 8.

1. Exercício de ritmo 5

O ALUNO — Eis as minhas circunstâncias propostas: eu retorno a casa, sem me apressar, eu vou passar toda a noite em casa. Eu me troco: enfio a blusa, coloco minhas pantufas, lavo as mãos, me coloco à mesa e como. Depois eu pego um livro, me sento no sofá e começo a ler.

2. Circunstâncias para o ritmo 7

O ALUNO — Ao fim da jornada de trabalho na usina, minha amiga me telefona para dizer que ela tem um bilhete para o Bolshoi hoje à noite. A usina onde eu trabalho fica longe da minha casa.

3. Exercícios para os ritmos 6 e 9

O ALUNO — Eis minhas circunstâncias propostas: a cidade está nas mãos dos fascistas, eu sou o agente de ligação de um destacamento da resistência. O rádio transmissor está escondido no sótão. Eu pego uma bacia cheia de roupas para me camuflar e subo ao sótão. No momento da transmissão, um carro se aproxima. Eu escuto falarem em alemão. Soldados saem do carro. Passos pesados ressoam na escada que conduz ao sótão.

4. Exercício de passagem rápida do ritmo 5 ao ritmo 8

O ALUNO — Eu parto hoje para um canteiro de construções do Comsomol. Eu tenho muito tempo até a partida do trem. Eu termino de fazer as minhas malas. Eu penso em colocar comida e algum livro na minha bolsa de viagem (ritmo 5). De repente o telefone soa. Um amigo anuncia que houve um erro e que o trem parte não às 15 horas, mas às 14 horas. É preciso partir imediatamente para a estação. Eu me apresso, arrumo rápido os meus pertences, me visto com rapidez (ritmo 8).

29 Na falta de uma tradução consagrada do nome da peça, optou-se por essa. (Nota da tradutora)

5. O pedagogo distribui ritmos diferentes em trios:
Ritmo 2: uma jovem doente n°1;
Ritmo 5: o médico;
Ritmo 7: a mãe da doente.

6. Outro grupo de seis pessoas, ao qual o pedagogo propõe mudanças de ritmos de 5 a 9.

É verão, um colcós. Sentados sobre um tronco de arvore, descansam após o trabalho. De repente uma fumaça negra ergue-se por detrás das casas, ao lado da floresta, depois o céu fica vermelho. A floresta está em fogo.

Outros exercícios

Exercícios previstos para a classe de treinamento e disciplina, e que deveriam ter sido reunidos em um manual prático. Stanislavski não teve tempo de preparar a sua publicação[30].

Exercícios de ações gratuitas

1. Permanecer sentado.
2. Entrar pela porta.
3. Cumprimentar a todos.
4. Permanecer em pé.
5. Caminhar.
6. Levantar-se e sentar-se.
7. Olhar pela janela.
8. Deitar-se e levantar-se.
9. Permanecer deitado.
10. Avançar para a porta e abri-la.
11. Mesma coisa, mas fechar a porta.
12. Mesma coisa, mas olhar atrás da porta, retornar e sentar.
13. Entrar, sentar, permanecer sentado e sair pela porta.

30 Apresentados pela primeira vez no tomo III das obras de Stanislavski, reedição de 1990.

14. Aproximar-se da mesa, pegar um livro, levá-lo e sentar-se.
15. Permanecer sentado, levantar-se, aproximar-se da mesa, colocar o livro, retornar, sentar.
16. Deslocar esta cadeira daqui para lá e, aquela lá, coloque-a aqui.
17. Aproxime-se dos alunos X, Y, Z. Ao lado de Z, permaneça em pé ou sentado por um certo tempo (um minuto), retorne.
18. Permute seu lugar com o aluno X.
19. Permaneça sentado com ele por cinco minutos e fale sobre a sua vida.
20. Ir encher seu copo com água, beber, retornar, sentar-se.
21. Mesma coisa, mas dê o copo ao aluno Y, sente-se.
22. Enxugue seu rosto com um lenço e guarde-o.
23. Tire seu relógio [do bolso], olhe a hora, guarde-o.
24. Esconda este lápis em qualquer lugar, que os outros o procurem...

Exercícios de ações com uma finalidade

1. Permanecer sentado:

a) Para descansar,

b) Para esconder-se, dissimular-se, para que não seja encontrado por alguém,

c) Para escutar o que acontece no cômodo vizinho,

d) Para olhar pela janela o que acontece em frente ou para olhar as nuvens que passam,

e) Para esperar sua vez no médico na sala de espera;

f) Para vigiar uma criança doente ou adormecer,

g) Para fumar um bom charuto ou cigarro,

h) Para ler um livro, um jornal, ou para arrumar suas unhas,

i) Para ver o que se passa ao seu entorno,

j) Para multiplicar 375 por 15, ou tentar se lembrar de uma melodia, ou recitar, relembrar um poema, um papel.

2. Entrar pela porta:

a) Para reencontrar os próximos e os amigos,

b) Para conhecer e se apresentar a desconhecidos,

c) Para se isolar,

d) Para evitar um reencontro desagradável,

e) Para surpreender e agradar pela sua chegada repentina,

f) Para causar medo,

g) Para observar, sem dar a impressão de interferir, aquilo que se passa na sala,

h) Para reencontrar a sua amada ou a um amigo,

i) Para introduzir um homem desagradável ou perigoso (inimigo, trapaceiro, desconhecido que bate na porta).

j) Para compreender se tem ou não alguém atrás da porta.

3. Saudar todo o mundo:

a) Para se mostrar acolhedor,

b) Para mostrar a todos a sua superioridade,

c) Para mostra-se chateado,

d) Para atrair gentilezas, para lisonjear,

e) Para fazer em modo a não atrair a atenção,

f) Ao contrário, para exibir-se, para atrair a atenção,

g) Para mostrar que se é um próximo, um familiar, um intimo,

h) Para fazer rir, alegrar, animar a sociedade com a sua entrada,

i) Para exprimir silenciosas condolências,

j) Para tratar imediatamente dos seus negócios.

4. Permanecer em pé:

a) Para se esconder e não chamar a atenção,

b) Para fazer uma fila,

c) Para se mostrar,

d) Para impedir a passagem (montar guarda),

e) Para ver melhor,

f) Para se fazer fotografar,

g) Para observar,

h) Para deixar que outros se sentarem,

i) Para impedir os outros, inferiores por sua posição ou seu título, de se sentarem,

j) Para protestar ou se mostrar chateado.

5. Caminhar:

a) Para refletir sobre qualquer coisa ou se lembrar de qualquer coisa,

b) Para passar o tempo,

c) Para se exercitar no binário da parada do trem,

d) Para medir o tamanho a passos largos, para verificar uma distância ou as dimensões de um lugar, etc.,

e) Para montar guarda,

f) Para impedir de dormir o seu vizinho ou aquele que habita embaixo,

g) Para moderar sua impaciência, diminuir sua cólera, sua emoção, tentar se acalmar,

h) Para se esquentar,

i) Movimentar para não adormentar-se,

j) Aprender a marchar.

6. Levantar e sentar:

a) Para acolher os anfitriões prestigiosos ou uma dama que entra,

b) Para atrair sobre si a atenção,

c) Para dar sua opinião durante uma votação por contraste,

d) Para partir, mas, após mudar de ideia, restar,

e) Para mostrar sua leveza e seu refinamento,

f) Para mostrar sua lassidão e sua apatia,

g) Para simular bajulação com uma marca de respeito acentuada em demasia,

h) Para respeitar um sinal combinado,

i) Para protestar,

j) Para relembrar a seu anfitrião ou ao dono da casa de que é tarde e é hora de partir.

A camisa branca

1. Eu estou doente; eu coloco uma camisa ao meu lado para poder me trocar quando eu transpiro.

2. A camisa branca que eu devo vestir para ir ao baile ou ao teatro.

3. A camisa branca que eu enfio para ir me casar na igreja.

4. Ela está suspensa na parede: eu a tomo por um fantasma (Hermann, de *A dama de espadas*),

5. Uma camisa mágica: quem a coloca pode se transportar para qualquer época (como em *As galochas da felicidade*, de Andersen),

6. A camisa na qual morreu *Cleópatra*, a camisa que vestia *Puchkin* quando se bateu em duelo.

O espelho

1. Eu me observo, eu invento uma maquiagem para o personagem.

2. Eu me embelezo para sair.

3. Eu decifro o futuro com o espelho, eu o olho para saber o que me espera.

4. Eu me olho e constato que envelheci bastante ou, ao contrário, que sou jovem e bonito.

5. É um objeto antigo e de valor, eu quero comprá-lo ou vendê-lo.

6. Eu o recebi de herança; ele foi roubado; ele foi descoberto nas escavações de Pompeia.

7. O espelho mágico de *Branca de Neve*, de *Fausto*.

8. O grande espelho da sala de jantar, eu sou uma servente e faço a limpeza.

9. Um espelho muito velho onde figura, em letras invisíveis ou em chinês, a indicação do lugar onde estão escondidos os fabulosos tesouros dos chineses mandarins. Eu aprendi sobre [o espelho] lendo velhos livros chineses onde eram dadas também as características do espelho. Este espelho, eu encontrei na casa de um colecionador que não conhecia seus segredos e que não quer me vender porque ele é muito velho. As letras aparecem se o espelho é esquentado fortemente.

10. O espelho é um receptor de televisão. Tudo o que ele reflete é transmitido para todos os cantos do planeta.

A faca

1. De cozinha, de mesa, do açougueiro, do cirurgião, do caçador.

2. O punhal que matou um próximo ou um grande homem do passado ou que matou diversas pessoas; pousado sobre a minha mesa, ele se transformou numa faca afiada; o punhal que eu compro num antiquário; o punhal que eu recolho após um crime.

3. O punhal com o qual eu vou me matar (haraquiri) agora, amanhã, em alguns dias, se eu fracasso (complô, romance, especulação financeira, estreia no teatro, etc.) ou quando eu tiver terminado o que eu comecei (minhas memórias, pagar minhas dívidas, colocar em ordem as minhas finanças, regular minha herança).

4. Eu a pulo, eu a cubro com veneno, eu a afio, eu me exercito para lançá-la.

A carta

1. Eu sou um marido, um amante, um espião, um trapaceiro.

2. Uma carta amorosa, anônima, de credenciamento, financeira, testamentária para uma rica herança, uma carta de denúncia, convite para um funeral, carta de ameaça, etc.

Ações e situações simples, elementares

Eu espero

O que significa esperar por sua mulher, um amigo, uma criança? Eles não retornaram ainda para as suas casas: aconteceu alguma coisa com eles? Na cidade, no campo (é necessário atravessar uma floresta espessa), descendo do trem, no trajeto de carro, em duelo, durante uma tempestade no mar.

Eu limpo meu fraque

1. É o único que eu possuo; eu sou pobre, este fraque é velho, mas tem valor para mim. Eu me apronto para colocá-lo para ir numa estreia. Eu comprei com as minhas economias um bilhete muito caro porque a minha amada assistirá a este espetáculo. Pode ser que eu consiga conhecê-la no seu camarote. Mas meu fraque está todo manchado (explicar o porquê; eu me lembro de onde vêm as manchas). Minha camisa branca está suja ou eu não tenho uma. É feriado hoje e todas as lojas estão fechadas, etc.

2. Eu limpo o fraque que eu vou vestir para me casar; eu não tenho abotoadeiras ou gravata branca.

3. Eu limpo meu fraque para vender. Eu preciso dele para os recitais, mas eu não tenho um centavo, eu não posso vender outra coisa e eu tenho que comer.

4. Eu limpo meu fraque e, enquanto me visto, reflito sobre como roubar do embaixador (ou o ministro do exército), na casa de quem eu vou ao baile, os documentos importantes para o meu governo; ou como deixar apaixonada a filha, a mulher ou a amante de meu anfitrião acolhedor para obter estes documentos.

Eu tiro e coloco meu casaco

1. Eu tiro meu casaco: acabei de perder meu emprego.
2. Eu coloco meu casaco para ir à procura de trabalho.
3. Eu tiro meu casaco à entrada de meu chefe.
4. Eu vim na festa da minha amada e trago um buquê.
5. Eu vim convidar uma celebridade para um concerto ou para encontrar Tolstoi.
6. Eu tiro e coloco meu casaco: sou *Akaki Akakievitch*[31].
7. Eu coloco meu casaco; busco no bolso meu porta-cigarros e não o encontro; no seu lugar, tem um jornal. Procuro no outro bolso e encontro um porta-moedas, cartas (que não me pertencem). Olho o casaco: não é o meu. Reflito: onde é que eu pude fazer a troca?
8. Eu tiro meu casaco, procuro onde suspendê-lo. É um belo casaco, era muito tempo que sonhava em ter um como esse, mas não encontro nenhum lugar onde suspendê-lo na casa do meu amigo, seu apartamento é sujo, empoeirado.
9. Eu saio de uma reunião, muitos casacos e peliças estão suspensos, eu não consigo encontrar o meu. Será que alguém o pegou por engano? Eu procuro.

31 Personagem de *O capote*, de Gogol.

ÉTUDES[32]

A "toalete do ator"

Relaxar os músculos ao ponto de quase cair. Relembrar sem parar de que é necessário eliminar 95% da tensão!

Todos os alunos entram com cadeiras (sem barulho), instalando-se como se estivessem em suas casas, tão confortavelmente que o público sente vontade de estar com eles em cena.

Durante este tempo, na boca de cena, três exercícios são feitos:

a) Contração. Um aluno está estendido e diz onde está contraído. Outro toca para verificar.

b) Descanso. Pausa, ação, o assistente verifica.

c) Justificação. Pausa, ação, o assistente verifica.

Descanso dos músculos em ação:

a) Os gladiadores (combate sem esforço físico).

b) Colher um pêssego (imaginar, encontrar a tensão necessária na mão e no braço e relaxar quando o pêssego é colhido). Erguer (sem objeto) dezesseis quilos, dez quilos, um copo d'água, um piano. Demonstração de combate sem utilizar a força e sem tocar no seu parceiro.

"Ta-ta-ta" na mesa

Escuro. A cortina se abre. Sobre o palco, uma grande mesa coberta com uma toalha. Ao entorno, os alunos e o professor.

O PROFESSOR — Sentem-se sobre as vossas mãos, imobilizando-as. O seu corpo em posição sentada deve estar como que petrificado.

Isso, está bem! Substituam as palavras do texto por "ta-ta-ta".

32 Como já mencionado anteriormente, o processo de escrita desta obra não foi finalizado por Stanislavski. estes "rascunhos" foram publicados postumamente, o que justifica o aspecto fragmentando e incompleto de alguns dos *études* que se seguirão. Apesar desta característica, optou-se por preservá-los durante a tradução para que o leitor possa ter acesso a essa obra apesar da sua ambiguidade e inconclusividade. (N.T.)

Agora, me digam a linha das ideias, das visões e da ação do *étude* "Na pesca"[33]. Não se esqueçam de nenhum objetivo, de nenhum detalhe do papel. Tentem transmitir tudo apenas pela entonação. Tudo aquilo que se passa em vocês, digam a vossos parceiros pela entonação. Somente ela tem o direito de evocar, ela deve manifestar-se plenamente.

[...] No final da sessão, o instrutor declara:

Nós multiplicamos estas sessões para que a livre entonação do artista, liberta de tudo o que a entrava e a desconforta, possa não somente se manifestar, mas também se reforçar [...] Posteriormente poderemos retornar ao texto.

Estudo de leitura à mesa

Este mesmo *étude* "Na pesca" é refeito com as palavras do papel, ou seja, sem "ta-ta-ta", mas sem as mãos, sem se mexer.

Jogo na mesa

Os intérpretes liberam as suas mãos e abandonam a posição de imobilidade. É possível aceitar que eles levantem-se e mesmo que, pegos pelo fogo da ação, aproximem-se de seus parceiros.

Étude n°...

Improvisar um esquete qualquer, seguindo a linha do jogo da cena, sem levar em conta o texto, a ideia geral, o subtexto (como vimos anteriormente).

Um filme acompanha a leitura do texto por imagens da vida cotidiana do ator e de sua vida nas coxias (mostrar, por exemplo, cenas giradas no *foyer* com estudantes do estúdio. Que estas imagens mostrem a vida cotidiana dos "estudistas". O instrutor pode explicar o que mostram as imagens do filme.) [...]

33 *Étude* onde os alunos deveriam realizar uma sequência de ações relacionadas a uma pescaria. (N.T.)

Étude n°...[34]

Projeção cinematográfica (pedir aos alunos que escolham um filme). Na tela aparecem imagens do Dnieper que se sucedem. O aluno diz: "O Dnieper é maravilhoso". Nova imagem, nova frase, etc. O aluno "vomita" seu texto a toda velocidade.

[O instrutor] Mal aquele que joga desvia a sua atenção do subtexto e deixa plena liberdade ao músculo da língua que...

O pobre filme tenta recuperar o texto, as imagens, ou melhor, seus fragmentos se sucedem, se misturam, se entrelaçam às imagens do cotidiano, da vida privada do recitador, sem ter nada em comum e mesmo contrastando brutalmente com as belezas do Dnieper; eles esvaziam completamente as visões interiores do artista.

Avalanche de visões

O INSTRUTOR — Eu explico o que acabou de ser mostrado. No interior do homem cria-se a representação do que ele quer dizer.

UM ALUNO — Oh, é tão difícil!

O PEDAGOGO — O natural jamais é difícil. Na vida real é normal que, antes de se colocar a falar, a gente ilustre interiormente, visualmente, o subtexto do que nós vamos dizer. Lembrem-se da maneira na qual isso acontece com vocês.

Na tela de nossa visão interior criam-se *representações* que vêm diretamente do subconsciente, ou que são convocadas conscientemente.

Estas representações se refletem rapidamente sobre a tela de nossa vista interior (visões). Assim, por exemplo: *Ivanov*, desperte em você uma representação qualquer. Pense em qualquer coisa.

Sobre a tela aparece um abacaxi.

34 Segundo Marie-Christine Autant-Mathieu, "Este *étude* é um exercício de concentração no subtexto, de resistência às visões exteriores (neste caso, à vista de belas imagens projetadas no filme) e de coordenação do visual, do verbal e do mental. Após, o pedagogo pede para aluno imaginar e justificar as projeções de imagens. Estas imagens, aqui exteriores (o filme), podem também serem imagens criadas internamente (visões) "imagens interiores que o ator deve saber despertar, justificar, render vivas para representar seu personagem". (N.T.)

O ALUNO — Um abacaxi.

O PROFESSOR — Por que justamente um abacaxi e não qualquer outra coisa que você pode ver ao seu entorno?

O ALUNO — Eu não sei.

O PROFESSOR — Eu também não. E ninguém pode saber. Somente o vosso *subconsciente* poderia explicar de onde vem esta *representação*. Agora, tente se lembrar de tomar consciência do que se passou com você depois.

O ALUNO — Eu comecei a refletir sobre a maneira como um abacaxi cresce da terra, por um tipo de rizoma ou de outra maneira.

Na tela aparece uma palmeira. Nos seus galhos, abacaxis.

O ALUNO — (*Ele ri*) Por um minuto, eu acreditei que os abacaxis dessem em palmeiras.

O PROFESSOR — Por que em palmeiras?

O ALUNO — Sem dúvida porque o abacaxi se parece com uma palmeira. Ele tem uma pele parecida a uma casca de árvore, e as folhas se parecem àquelas da palmeira.

O PROFESSOR — Tudo o que você disse constitui a segunda etapa: aquela do julgamento da representação. Aqui intervém o primeiro agente de nossa vida psíquica, a inteligência. A *representação* engendra o *julgamento*, a manifestação do querer (*à vontade*) e a emoção (*o sentimento*).

A antiga combinação dos agentes da via psíquica: *inteligência, vontade, sentimento*, é substituída por esta: *representação, julgamento* e... *vontade do sentimento*[35].

Esforçamo-nos em transmitir aos outros nossas emoções interiores, invisíveis, as manifestações de nossa inteligência, de nossa vontade, de nossos sentimentos, assim como o julgamento que se tem sobre as coisas. Com este fim, colocamos em ação todos os nossos meios de expressão exterior (mímica, movimento, voz, entonação, discurso). O discurso cessa de ser uma simples pronunciação de palavras e torna-se uma *ação* autêntica, produtiva, racional.

Assim, o melhor meio para lutar contra a repetição mecânica do texto é o de querer verdadeiramente, de ter um objetivo, e de avançar verso o mesmo, de se esforçar em transmitir aos outros suas visões interiores.

35(...) Estes exercícios associados a projeções (se trata da realização da metáfora: *o filme das visões, kinoleta*) permaneceram no papel. Notaremos uma estranha reconciliação de Stanislavski com o cinema do qual ele havia, até a esse momento, sempre desconfiado.

É o que acontece na vida a cada momento do processo de comunicação verbal. É o que deve se passar sobre o palco durante uma prestação pública. Infelizmente, no teatro, as visões interiores estão longe de vir sozinhas. Na grande esmagadora maioria dos casos, é necessário estimulá-las artificialmente em si, como estas imagens que acabam de ser projetadas na tela. [...]

Étude n°...

Evidenciação da sequência do pensamento precedida por uma ilustração cinematográfica.

PROJEÇÃO DE UM FILME sobre o abate de madeira em florestas. Um enorme fogo em um aquecedor, árvores cortadas aqui e lá, os pássaros voam, os animais selvagens fogem. Devastação. Um celeiro de pedra. Num canteiro, homens trabalham no pântano.

LEITURA — "Você pode, no seu aquecedor, utilizar turfa; e o celeiro, você pode construir com pedras. Admitamos que você corte a floresta por necessidade, mas porque devastá-la? As florestas russas rangem sob o machado, milhares de árvores são abatidas, os lugares que abrigam os animais selvagens e os pássaros se esvaziam... e tudo isso porque um preguiçoso não faz o esforço de se inclinar para pegar combustível no solo".

O FILME — Um maravilhoso e imponente pinho e um enorme fogão de cozinha onde arde um fogo intenso.

LEITURA — "É necessário ser um bárbaro insensato para queimar no seu forno uma árvore desta beleza, para destruir o que nós não sabemos criar".

O FILME — Um porta-retratos...

LEITURA — "O homem é dotado de razão e de força criadora para multiplicar o que lhe foi dado, mas até agora, no lugar de criar, ele destruiu".

O FILME — Um deserto, a seca. Outono, o lodo.

LEITURA — "Há cada vez menos árvores, os rios secam..., a fauna desapareceu, o clima deteriorou-se e, a cada dia, a terra se empobrece e se enfeia".

O FILME — Nós plantamos árvores. Pequenos bosques. Grandes, maravilhosas florestas.

LEITURA — "... Mas quando eu passo ao lado das florestas que eu salvei do abate, ou bem quando eu escuto o barulho da jovem floresta que eu plantei com minhas mãos, eu tomo consciência de que o clima está um pouco em minhas mãos...".

O FILME — A humanidade feliz: as florestas, o canal Moscou-Volga, as casas de repouso.

LEITURA — "... e se em mil anos o homem é feliz, eu serei um pouco responsável. Quando eu planto uma bétula e a vejo em seguida verdejar e oscilar contra o vento, minha alma se enche de orgulho e eu..."[36].

O PROFESSOR — Desta maneira, a ideia que traduz a vida do coração e da inteligência se entrelaça aqui com a linha das visões. As ideias são as inimigas de tudo o que é mecânico. Quando o texto do papel cai sobre os músculos da língua, as palavras escapam automaticamente do aparelho discursivo do locutor e são ditas a toda velocidade. O subtexto não pode seguir e permanece forçosamente para trás. A atenção e todos os outros elementos interiores também se atrasam. [...]

36 O sonho ecológico de *Astrov* em *Tio Vânia* se lê por detrás deste exercício.